

I

12888

**bertolt
brecht**

scrieri
despre
teatru

colecția eseuri

95.489

I- 12.888

COLECȚIA ESEURI



695450

B-C-A-1-1987



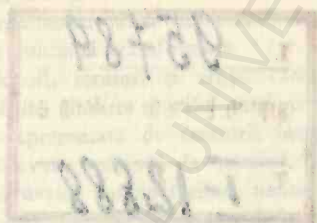
EDITURA UNIVERS, BUCUREȘTI, 1977

Coperta de DOINA ȘTEFLEA

© BERTOLT BRECHT: *SCHRIFTEN ZUM THEATER*

Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1964
(I, II, V, VI, VII)

BERTOLT BRECHT

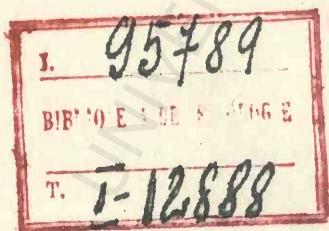


696458

B.C.U. IASI

SCRIERI DESPRE TEATRU

TEXTE ALESE ȘI TRADUSE DE CORINA JIVA
TRADUCEREA VERSURILOR — ÎN COLABORARE
CU NICOLAE DRAGOȘ
PREFAȚĂ DE ROMUL MUNTEANU



BRECHT ȘI PREMISELE TEORETICE ALE TEATRULUI EPIC

ORICE PERIOADĂ DIN ISTORIA ARTELOR REPREZINTĂ o sumă de tendințe relativ diferite care se interferează într-o anumită secvență de timp. De aceea, delimitarea noțiunii de contemporaneitate prin simpla situare cronologică a biografiei unor scriitori în aceeași epocă nu ni se pare edificatoare. Dacă sensul fundamental al contemporaneității presupune din partea oamenilor de literă și artă o energie creatoare care să le permită să răspundă în mod adecvat exigențelor caracteristice unui prezent extrem de mobil, atunci sîntem nevoiți să recunoaștem ca posibile mai multe feluri de comportament față de actualitatea unei epoci, caracterizată printr-o continuă transformare.

Există filozofi, scriitori și artiști care prelungesc într-o nouă epocă modul de gândire și stilul unui timp anterior. O altă categorie este reprezentată de creatorii înzestrați cu o mare capacitate de adecvare continuă la prezent. Nu poate fi trecută cu vederea nici starea anticipatorilor, nesincronizată cu epoca, fapt ce face ca opera lor să fie receptată la modul plenar mai tîrziu, cînd orizontul informațional permite să fie mai bine înțeleși tocmai prin acel element nou, ce nu fusese detectat în momentul configurării sale.

Dacă situarea unui scriitor cu toate conexiunile sale spirituale într-o singură arie de cultură nu este lipsită de unele dificultăți, integrarea sa într-o matrice stilistică și filozofică mai largă presupune obstacole și mai mari. Coeficientul acesta de dificultate vizează mai ales pe creatorii care poartă marca foarte evidentă a unui moment istoric și mai puțin pe *clasicii*, care rămîn niște contemporani ai tuturor timpurilor.

Or, atît prin teoria sa despre teatrul epic, cît și prin dramaturgia sa, Brecht a fost un exponent al epocii sale, așa cum aceasta se configura în cultura germană. Dar care este timpul de-

cisiv pentru cariera de teoretician și scriitor al lui Brecht? Incepe acesta cu *Baal* (1918), dramă de coloratură expresionistă, sincronizată cu *Declinul occidentului* de Spengler. Capătă ea o notă proprie odată cu *Omul este om* (1925), opera intrată în circuitul public în aceeași vreme cu *Șapte personaje în căutarea unui autor* de Pirandello și *Dezumanizarea artei* de Ortega y Gasset? Reprezintă o cale de despărțire de arta culinară, *Opera de trei parale* (1928), când apare romanul suprarealist al lui André Breton, *Nadja*?

Și dacă ideile teoreticianului teatrului epic încep să se constituie în acești ani într-un sistem estetic cu o puternică bază sociologică-scientistă, personalitatea scriitorului nu-și capătă oare expresia pleneră doar odată cu *Omul bun din Siciuan* (1938) și *Viața lui Galilei*, sincronizate cu romanul lui Sartre, *Greața*, și strigătul de teamă al lui Thomas Mann, *Atenție, Europa*?

Să considerăm finalul unei cariere atât de fertile anul 1948, când apare *Micul Organon pentru teatru*, *Ce este literatura* de Sartre și *Caligula* de Camus?

Constituie oare ultimii ani de praxis regizoral al lui Brecht ultima etapă de confruntare a concepției sale cu începutul teatrului absurd și noile forme ale teatrului epic, cultivate de Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt?

Este cunoscut faptul că întreaga carieră a lui Brecht a reprezentat un experiment continuu. Deși între teoria teatrului epic și opera dramatică a scriitorului german nu se poate stabili un raport perfect de identitate, căutarea unei noi modalități de reprezentare și interpretare a realității apare pe ambele planuri cu aceeași acuitate.

Ideile estetice profesate de Brecht rezultă din praxis. Dar activitatea de dramaturg și regizor este mereu modificată în funcție de noile principii rezultate din practica teatrală. Opere de teatru ca *Baal* (1918), *Tobe în noapte* (1920), *Omul este om* (1925) pun în lumină doar un spirit nonconformist, un nemulțumit de teatru din vremea sa, care a găsit un mic unghi de refracție față de formulele literare existente, dar căruia nu i se poate prevedea încă o devenire certă spre un țel anumit. Aceste încercări (Brecht își va numi multe din operele lui *Versuche*) se sincronizează cu starea de spirit a cronicarului de teatru din Augsburg, când contestația sa

avea doar o funcție demolatoare pentru dramaturgia vremii, dar nu întrevedea calea de înnoire, găsită abia în anii următori.

Cronicile din anii 1920—1926 relevă darurile unui polemist virulent și neiertător. El critică cu brutalitate jocul actorilor, repertoriul facil, defectele de regie, snobismul unui anumit public de provincie, lipsa de interes pentru dramaturgia contemporană, modul de interpretare a clasicii. În această perioadă, Brecht însuși recunoștea că tot ce putea face era să spună banalităților pe nume. Printre acestea se înscriau unele *chestiuni de principiu* ca interesul pentru veridicitate, participarea afectivă și intoleranța față de tot ce este nociv. Brecht cerea de asemenea criticilor de teatru să-i considere pe actori ca o parte componentă a operei, iar pe regizori îi sfătuia să respecte spiritul creației literare și nota generală a structurii sale. Când reflecțiile vizează *estetica dramei*, cronicarul acceptă, în spiritul epocii, amestecul de stiluri, dacă pe această cale se putea obține un efect artistic autentic. Unele distincții făcute între teatrul vechi și nou, între amuzament și seriozitate, nu se constituie încă în criterii coerente de delimitare de o anumită tradiție facilă sau perimată. Trebuie să relevăm de pe acum faptul că Brecht este preocupat de teatru ca spectacol total. El vizează, în aceeași măsură, textul cu mesajul său specific, interpretarea actorilor, regia, scenografia și spectatorii. În felul acesta, încă din această perioadă se configurează ideea că *un teatru fără aderența publicului este un nonsens*.

În raportul dintre vechi și nou, Brecht cerea în anul 1926 un primat al noului, o prioritate a teatrului actual, în care să fie evident unghiul de vedere contemporan. Atitudinea față de textele clasice rămâne încă ambiguă. Pe de o parte, este recomandată actualizarea textului clasic printr-un unghi de vedere politic actual, pe de altă parte, este lăsată deschisă doar posibilitatea *utilizării subiectului*, deci a considerării textului vechi doar ca un material adaptabil opticii contemporane pe diferite căi.

Pe parcursul căutărilor brechtiene o anumită ezitare între conceptul de *teatru dialectic* și *teatrul epic* există. Autorul revine adeseori asupra acestor noțiuni, chiar și în ultima parte a carierei sale literare. De fapt, cei doi termeni nu se exclud. Ei pun în lumină două unghiuri de vedere, proiectate asupra aceleași tentative de inovare.

Într-o convorbire a lui Brecht cu Jhering, Sternberg și Hardt, înregistrată de radioul din Köln, Brecht își asumă paternitatea teoriei *dramei epice*. El precizează că odată cu piesa sa *Omul este om*, cu *Expediția spre polul est* a lui Bronnen, precum și cu alte piese scrise de Fleisser, autoare mai puțin cunoscută, tehnica epică în teatrul din vremea sa începe să se cristalizeze.

Explicațiile lui Brecht nu se opresc însă aici. Ca orice spirit inovator ce polemizează cu adepții unor practici perimate, scriitorul german caută antecesorii ai teatrului epic, indică tradiții îndepărtate existente în dramaturgia chineză și indiană, precum și unele experimente realizate de exponenții naturalismului. Dintre predecesorii apropiați, cu a căror istorie a creației Brecht ajunge să se interfereze pe parcursul timpului, este indicat dramaturgul expresionist Georg Kaiser.

Este limpede că teoria brechtiană a teatrului epic nu s-a născut din neant. Scriitorul care făcuse apologia imitațiilor creatoare, care găsisse o nouă justificare pentru împrumutul de teme literare și idei, nu era unicul deschizător de drum pe acest plan. Însăși activitatea sa în echipă, colaborarea și schimbul de opinii cu alți scriitori contemporani, exclud posibilitatea unei lansări solitare pe o nouă cale de dezvoltare a teatrului.

Cele mai multe polemici le-a stîrnit comportamentul său față de ideile scriitorilor naturaliști. Este adevărat că însăși atitudinea lui Brecht față de naturalism pare, la prima vedere, contradictorie. Dar aceasta reprezintă în general maniera sa de receptare critică a tradiției. Fe de o parte, scriitorul recunoaște transferul tehnicii epice din roman în teatru, produs sub influența poeticii naturaliste. Pe de altă parte, el refuză preeminența instinctului în operele de artă, ca și noua manieră de întreținere a iluziei și a intropatiei prin manipularea realității fotografiate, chiar dacă și Brecht pledează pentru o reproducere cât mai exactă a realității în creația literară. Atitudinea aceasta a produs o apreciere contradictorie a raportului dintre teoria brechtiană a teatrului epic și patrimoniul de idei formulate de scriitorii naturaliști francezi, germani sau cei din țările nordice. În studiul său *Avangarda și poetica realismului* (1961), Paolo Chiarini nu acceptă ca posibilă influența lui Zola și a celorlalți naturaliști asupra lui Brecht. Spre deosebire de Paolo Chiarini, Galvano della Volpe stăruie asupra acestei in-

fluente atît în eseu *De la Zola la Brecht* (1957), cît și în cartea sa *Criza esteticii romantice* (1963). Acest punct de vedere este adoptat și de danezul Helge Hultberg în *Opiniile estetice ale lui Bertolt Brecht* (1962).

Punctul acesta de vedere este demonstrat însă în modul cel mai convingător de Reinhold Grimm în *Naturalismul și drama epică* și de Ulrich Weisstein în eseu *De la romanul dramatic la drama epică*. Reinhold Grimm examinează cu minuțiozitate toate profesiunile de credință ale lui Zola. De aci se ajunge la precizarea atitudinii entuziaste a lui Arno Holz față de Zola, la menționarea ideilor lui G. Hauptmann față de adevăr, totalitatea vieții, acțiunea dramatică însă inefficientă, ca și la pledoaria sa pentru căutarea unei formule artistice mai adecvate pentru redarea relației dintre viață și literatură.

Reinhold Grimm semnalează de asemenea discuția deschisă de Friedrich Spielhagen în 1881, cînd a publicat *Contribuții la teoria și tehnica romanului*. Spielhagen stabilește o netă deosebire între *romanul de idei* și *ideea dramatică*. Nora lui Ibsen este considerată de el o *operă dialogată*, ca și unele părți ale romanului. Dacă Ibsen este criticat pentru această tendință, Spielhagen înțelege însă necesitatea deschiderii formei epice a romanului spre o mai largă reprezentare a detaliilor vieții, precum și a rădăcinilor comportamentului uman.

Reinhold Grimm semnalează faptul că toate studiile de acest gen se găseau în bibliotecă lui Brecht. El luase astfel act și pe această cale de faptul că naturaliștii nu mai considerau drama tradițională aptă să reprezinte universul uman. Tendința spre epizizarea teatrului este deschisă. Rezervele lui Friedrich Spielhagen față de iluzionismul scenic, pledoaria lui Richard Dehmel pentru teatru ca montaj (1892), reflecțiile lui Henri Gartelmann despre *Dramaturgie. Critica sistemului aristotelic și întemeierea unui nou* (1892), în care se respinge intropatia, tendința de identificare a spectatorilor cu eroii, reprezintă informații familiare pentru Brecht, stimuli care l-au dus spre elaborarea unui sistem propriu de gîndire. De aceea, Reinhold Grimm conchide că între epicul naturaliştilor

și cel conceput de Brecht este o notabilă deosebire¹, dar mai ales analogiile semnalate trebuie luate în considerație.

Spre deosebire de Reinhold Grimm, cercetătorul comparatist Ulrich Weisstein sublinia alte premize teoretice, care puteau stimula orientarea lui Brecht spre teatrul epic. În acest caz este însă vorba de un schimb reciproc de idei, nu de o influență venită dintr-o singură direcție². Prefața lui Lion Feuchtwanger la romanul său Thomas Wendt (1920), menită să ilustreze formula *romanului dramatic*, capabil să reprezinte *imaginea lumii*, nu doar *destine individuale*, colaborarea cu Brecht la adaptarea piesei lui Marlowe, *Eduard II*, realizarea dramei *Calcutta*, 4 mai (1925), unde se observă stilul laconic și ironic al teoreticianului distanțării, lasă să se întrevadă un flux comun de preocupări pentru epicizarea teatrului și dramatizarea romanului.

Cercetătorii teoriei lui Brecht despre teatrul epic nu s-au ocupat, cu excepția lui Ernst Schumacher și Paolo Chiarini, de raporturile sale cu dramaturgia expresionistă. Este adevărat că între cele două modalități teatrale diferențele sînt foarte mari. Teatrul expresionist are un caracter plastic. El pune accentul pe forța spirituală a individului, pe latura sa vitală de expansiune în existență, nu pe relațiile dintre oameni și contextul lor cotidian, concret de viață.

Brecht acceptă faptul, de domeniul evidenței, că expresionismul a îmbogățit mijloacele de reprezentare a *imaginii lumii* (*Weltbild*) în teatru. Scriitorul german constată de asemenea, în eseuul său *Teatrul experimental* (1939), că dramaturgia expresionistă transmite o anumită revoltă a artei împotriva vieții, dar precizează că pentru acest gen de scriitori lumea nu există decît ca *viziune*, ea nefiind însă înțeleasă și reprezentată ca *obiect al practicii umane*³.

Format el însuși în ambianța expresionistă, vizibilă în primele sale opere de teatru, Brecht a putut reține atît din programele ex-

¹ R. Grimm, *Naturalismus und episches Drama in Episches Theater*, Hrsg. von R. Grimm, Köln, Berlin, Kiepenheuer und Witsch, 1970, p. 28.

² U. Weisstein, *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater* în vol. cit., pp. 36—46.

³ B. Brecht, *Schriften zum Theater*, III, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, p. 96.

presioniste, cît și din practica teatrală, mult mai multe sugestii decît au fost relevate pînă în momentul de față.

Dacă gîndirea expresionistă a fost alimentată uneori de Hegel, la care s-au adăugat Bergson și Freud, filozofia hegeliană a constituit pentru Brecht doar un punct de plecare, filtrat apoi prin Marx și confruntat cu praxisul vieții contemporane. Drumul lui Brecht spre teatrul epic, bazat pe o viziune dialectică marxistă asupra lumii, ca și adeziunea sa la un realism modern, specific timpului nostru, sînt explicate pe această cale.¹

Ca și Brecht, Rudolf Blümner ajunge la concluzia că modurile de reprezentare ale unei piese de teatru sînt nemărginite. Dar spre deosebire de Brecht, Blümner stăruie asupra faptului că fiecare artă este autonomă și nimeni nu trebuie să se folosească de o artă pentru a reliefa pe celelalte. În *Încercare asupra unei drame a viitorului*, Kurt Pinthus consideră că viziunea plastică din teatru poate fi realizată prin alianța dintre muzică și pictură, menite să releve viața interioară. Același autor pune în lumină atît tendința unor dramaturgi spre realism, cît și a acelora ce sînt înclinați să reprezinte tipuri abstracte, într-o dialectică abstractă, ce anulează elementele clasice ale intrigii, cum sînt punctul culminant și deznodămîntul.

În *Teatrul de mîine*, Walter Hasenclever subliniază structura textului dramatic ca expresie, drama devenind o explicație a unor idei, ca în piesele didactice ale lui Brecht. Pe alt plan, drama ca dialog, ca energie a gîndirii rezultate din ciocnirea dintre o replică și contrareplică, este apărută cu ferveare de Georg Kaiser.

Este însă cunoscut faptul că expresioniștii pun accentul pe psihologie, pe viața interioară, considerate ca o reprezentare a unei realități, cognoscibile doar pe această cale. Omul, precizează Paul Kornfeld, apare ca un mecanism ale cărui reacții și cauze comportamentale sînt studiate cu multă minuțiozitate. Dar punctul de vedere cel mai apropiat, pe anumite planuri, de ale teatrului epic, este întîlnit la poetul Yvan Goll. Încă din anul 1920, el punea în circulație conceptul de *supradramă*. Noul teatru este conceput de poetul german ca o tentativă de supradimensionare a unor de-

¹ Vezi P. Chiarini, *Brecht, Lukacs e il realismo*, Bari, Editori Laterza, 1970.

talii existente. Măști uriașe, ochi imenși, picioare lungite artificial etc. fac parte dintr-o amplă recuzită, la care se adaugă discurile cu texte vorbite, pîlنیی de amplificare, placatele electrice cu inscripții¹. Mijloacele tehnice de sporire a efectului spectacolelor sînt sesizate ca niște auxiliare prețioase și de adepții unor alte direcții teatrale.

În climatul epocii germinau idei noi de care Brecht nu putea să fie străin. Piesele lui Brecht în care personajele sînt niște abstracțiuni demontate și remontate, operele în care *individuum* apare ca *dividuum*, nu pot fi socotite străine de experiența generată realizată de dramaturgii expresioniști.

Fără îndoială că un rol imens în confirmarea primelor principii formulate de Brecht, ca și în procesul mai general de încurajare a unor noi căutări și încercări, l-a jucat experiența regizorală a lui Erwin Piscator. Preocupat de stilul arhitectonic al teatrelor moderne în care trebuie să dispară distanța dintre actori și spectatori, iar scena să nu mai reprezinte o sursă generatoare de iluzii, căutător neobosit al unor canale emițătoare de informații diferite și sincronice, îndreptate spre public, dornic să imprime spectacolului acea notă științistă și politică, ce stă în atenția omului contemporan, Erwin Piscator tinde spre formula ambițioasă și nobilă a unui *teatru total*. Experimentele sale începute în 1919 la teatrul *Tribunalul* din Königsberg, continuate apoi din 1920 la *Teatrul proletar* din Berlin, se vor cristaliza într-o suită de reflecții generale, comentarii de spectacole, sugestii și planuri de edificare a unor teatre cu instalații moderne, toate acestea fiind strinse într-o carte de mare ecou în acea vreme, *Teatrul politic* (1929). Trebuie să precizăm de la început că Erwin Piscator este tipul regizorului modern cu o formație politică marxistă. Năzuința lui este aceea de a face ca arta și politica să capete un punct unic de convergență, reprezentat de formarea unor idealuri revoluționare, menite să ducă la transformarea societății. „Misiunea teatrului revoluționar este însă să ia ca punct de plecare

¹ Comentariile despre teatrul expresionist au fost făcute pe baza programelor publicate de F. Pörtner, *Literaturrevolution, 1910—1925, Dokumente, Manifeste, Programme*, I, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag, 1960, pp. 331—392.

realitatea și să facă din discrepanța socială existentă unul din capetele de acuzare, unul din temeiurile răsturnării vechii ordini și instaurării unei orînduiri noi.“¹

Nu se poate trece cu vederea faptul că radicalizarea din ce în ce mai accentuată a gândirii regizorale, profesată de Erwin Piscator, era strîns legată de cursul evenimentelor din Germania de odinioară. Marea catastrofă nu era foarte îndepărtată. De aceea pe el nu-l mai interesau problemele morale de ordin general, ci relevarea conflictelor politice, caracteristice acelui moment istoric. Tipicul, demonstrează regizorul german, nu reprezintă o categorie eternă, ci una transformabilă în timp. Spre deosebire de expresioniști și în deplină consonanță cu ideile brechtiene, Erwin Piscator propunea un nou obiectiv al teatrului revoluționar. „Omul de pe scenă are pentru noi semnificația unei funcții sociale. În centrul atenției nu mai stau raporturile dintre el și sine însuși sau raporturile dintre el și Dumnezeu, ci raporturile dintre el și societate.“²

Dar regizorul acesta, animat de un puternic spirit revoluționar, știa că dramaturgia vremii nu-i oferea decît foarte puține posibilități de realizare a unor spectacole ce puteau sluji acest scop. De aceea, el ca și Brecht recurge la adaptarea unor romane sau piese mai vechi, pentru a le investi cu un mesaj nou. Felul în care a fost adaptat romanul lui Hasek, *Aventurile bravului soldat Svejk*, constituie un exemplu elocvent. Transformarea textului este dublată de completarea lui cu proiecții de film, comentarii autonome, inscripții etc., insuficiența unui mesaj fiind astfel depășită prin mijloace de ordin tehnic. Regizorul simte în mod firesc nevoia să precizeze că „tehnica n-a fost pentru mine niciodată un scop în sine. Toate mijloacele tehnice pe care le-am folosit sau am intenționat să le folosesc nu aveau drept scop să îmbogățească aparatura tehnică, ci să potențeze jocul scenic, dîndu-i dimensiunile istoriei.“³

¹ E. Piscator, *Teatrul politic*, București, Editura Politică, 1966, p. 156.

² *Op. cit.*, p. 155.

³ *Op. cit.*, p. 157.

Teatrul politic conceput de Erwin Piscator are un puternic caracter raționalist. El nu exclude sentimentele, ci încearcă prin jocul actorilor să le domine, intelectul proiectat asupra afecțiunii dându-i acesteia o transparență mult mai mare. Teatrul politic piscatorian nu are un caracter liric sau dramatic, la modul tradițional. Concepția sa este foarte apropiată de a teatrului epic, formulată de Brecht.

Teatrul epic devine astfel o preocupare cu o rază de interes din ce în ce mai largă. Studiile lui Walter Benjamin, dramele epocii scrise de Thornton Wilder și Tennessee Williams se conjugă cu sugestiile oferite de behaviorismul american și jocul sau gestică pline de efecte de distanțare, cultivate de Chaplin.

În acest flux divers de idei, polarizate în jurul dezbaterilor despre *teatrul epic*, Brecht a simțit nevoia unor distincții fundamentale. Într-o însemnare din jurnalul său, din 17 octombrie, 1942, scriitorul german preciza că *dramaturgia nonaristotelică* permite în principiu să fie atât realistă, cât și idealistă.¹ Dacă în teatrul epic idealist, efectul de distanțare este sensibil opacizat, în *dramaturgia naturalistă* trebuie avute în vedere criteriile mai generale care permit să fie relevate diferențele esențiale dintre realism și naturalism.

Mulți ani mai târziu, într-o altă însemnare, din 30 martie, 1947, Brecht a simțit nevoia alcătuirii unei scheme ample, din care să rezulte deosebirea dintre realism și naturalism.

NATURALISMUL

societatea privită ca un
fragment al naturii
sectoare din societate
(familie, școală, unități militare
etc.) sînt mici lumi pentru sine
mediul
reacțiile indivizilor

REALISMUL

societatea privită istoric
micile lumi sînt fragmente
ale frontului unor mari lupte
sistemul
cauzalitate socială

¹ B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938—1942*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 191.

atmosferă
compasiune
evenimentele trebuie să
vorbească pentru ele însele
detaliul ca «trăsătură»
progresul social recomandat
copii
spectatorul ca om alăturat
publicului i se vorbește
ca unitate
discreție
omul și lumea din punctul
de vedere al individului

tensiune socială
critică
sînt făcute să fie înțelese

situat împotriva totalității
învățat
stilizări
omul alăturat, spectator
unitatea este distrusă

indiscreție
al celor mulți

Naturalismul este un surogat al realismului¹.

Brecht privește realismul ca *atitudine* față de realitate nu ca o metodă fixă. De aceea, realismul capătă alte aspecte și se poate folosi de alte mijloace literare în fiecare epocă. Unele deosebiri față de Lukacs apar și pe acest plan, deși Brecht îi citește operele cu mult interes. Pentru el, Marx și *Capitalul* rămîn puncte permanente de referință. Lectura *Capitalului* reprezintă pentru Brecht o fericită întîlnire cu puncte de vedere pe care el însuși le profesa. De aceea, Marx apare pentru Brecht ca un spectator ideal al pieselor sale.

Preocupat de tipologiile profesionale și psihologice în creația literară, scriitorul, care caută să stabilească cele mai ingenioase și fertile relații între știință și artă, evită căderea în orice fel de excese dogmatice. Omul din creația literară nu se identifică doar prin profesie, ci și prin anumite trăsături psihologice specifice. Refuzînd excesul de psihologism al expresioniștilor, ca și înțelegerea greșită a statutului funcției umane în literatura realistă, Brecht construiește un alt model ce poate indica opțiunile categoriale ale omului de litere sau ale omului de știință.

¹ B. Brecht, *Arbeitsjournal* 1942—1955, p. 780.

Omul care zboară
Omul care construiește poduri
Omul care poartă războaie
Omul care exploatează

Omul gelos
Omul ambițios
Omul în conflict de conștiință
Omul altruist

Modelul creat de Brecht este foarte elocvent. Orice opțiune pentru o singură categorie este simplă, dar lipsită de un spor mai mare de semnificații. Combinarea categoriilor oferă o bază informațională mult mai largă, atât asupra individului, cât și asupra societății în general.

În orice caz, se poate spune că pe parcursul anului 1927, Brecht depășește cadrul unor polemici locale, ca și tiparele unor cronici ce nu au un suport teoretic mai larg. El consideră teatrul epic un *stil* al dramaturgiei din acea vreme. Tendințele reformatoare ale scriitorului vizau montarea operei, muzica, rolul unor alte arte auxiliare, ca filmul, precum și interpretarea. Brecht nu vorbește încă de *efectul de distanțare*. Dar cum el se arătase de la început un adversar total al *Einfühlung*-ului, nu va înceta să pledeze pentru acel tip de joc al actorilor care fac apel mai mult la rațiunea decât la simțirea spectatorilor. Actorul apare în ipostaza de obiect de studiu. Prin el *se învață* comportamentul omului. Latura didactică a teatrului epic este subliniată de Brecht cu multă convingere. Funcția pedagogică a noii dramaturgii nu trebuie să înlăture însă *plăcerea*. Dar sursele plăcerii sînt și ele modificabile în timp.

Actorul care *învață* pe alții, citînd spusele autorului, și *spectatorul*, transformat într-un *receptor activ*, capabil să descifreze un sens, convertit în *atitudine*, reprezintă două din principiile fundamentale ale teatrului epic, ce vor reveni ca niște leitmotive în toate scrierile teoretice ale scriitorului, ca și în discuțiile sale publice.

Fixarea trăsăturilor caracteristice ale teatrului epic în raport cu cel dramatic apare în mod mai limpede odată cu comentariile făcute de autor pe marginea operei sale *anticulinare*, *Mahagonny*.

FORMA DRAMATICĂ A TEATRULUI

Scena «întruchipează» o desfășurare de fapte
îl implică pe spectator în acțiune și
îi uzează activitatea
îi mijlocește trăiri
spectatorul este transpus într-o acțiune
se face uz de sugestie
se conservă senzațiile
omul este presupus cunoscut
omul netransformabil

tensiune cu privire la deznodământ
o scenă o servește pe cealaltă

faptele evoluează liniar
natura non facit saltus
lumea, așa cum este
ce ar avea de făcut omul
instinctele sale
gîndirea determină existența

FORMA EPICĂ A TEATRULUI

Ea povestește despre aceasta
îi trezește activitatea
îl constrînge la decizii
îi mijlocește cunoștințe
este confruntat cu acțiunea
se face uz de argumente
sînt împinse pînă la cunoaștere
omul este obiect de cercetare
omul transformabil și care se transformă
tensiune cu privire la mersul acțiunii
fiecare scenă e de sine stătătoare
sinusoidal
facit saltus
lumea, așa cum devine
ce trebuie să facă omul
mobilurile sale
existența socială determină gîndirea ¹

Brecht subliniază de pe acum că aceste elemente distinctive nu trebuie privite ca niște trăsături total separate, ci ca niște deplasări de accente. Unghiul acesta de vedere mai puțin intolerant se va amplifica și mai mult, mai tîrziu, cînd campania pentru a impune un nou gen de teatru pare definitiv cîștigată.

Relația dintre muzică, interpretare, cuvînt face de asemenea obiectul unor reflecții îndelungate. Brecht nu propune o alianță

¹ B. Brecht, *Stücke*, Band III, Berlin, Aufbau-Verlag, 1961, pp. 266—267.

tradițională, armonică între toate acestea pentru obținerea unui *efect iluzionist* unic. Dimpotrivă, la fel cu unii expresioniști, pledează pentru o *separare a elementelor*, procedeu ce va fi preluat și de unii dintre exponenții teatrului absurd de mai târziu. Aceasta înseamnă că un text tragic poate fi jucat neutral, că o melodie poate fi opusă situațiilor între care este intercalată și o proiecție de film poate distona cu scena peste care se suprapune, luând atitudine față de unele evenimente.

Intr-adevăr, *teatrul total*, conceput ca o viziune panoramică asupra lumii, se compune dintr-o asemenea adăugare de elemente eteroclite.

Raportul dintre cuvânt, imagine și muzică l-a determinat pe Brecht să construiască un nou model despre relația dintre *opera dramatică* și *opera epică*.

OPERA DRAMATICĂ

Muzica slujește
Muzica amplifică textul
Muzica susține teatrul
Muzica ilustrează
Muzica zugrăvește stările psihice

OPERA EPICĂ

Muzica mediază
Muzica elucidează textul
Muzica presupune textul
Muzica ia poziție
Muzica indică o conduită¹

Sistemul estetic conceput de Brecht se definește din ce în ce mai evident ca o *estetică nonaristotelică*. Scriitorul german opune astfel *trăirii* care prin *milă* și *groază* produc starea de *catharsis*, efectul de distanțare, bazat pe o relatare detașată, susținută de logica argumentelor, nu pe starea pură de entuziasm.

Teatrul epic transformă acțiunea piesei într-un proces cu emițători multipli de informații diferite. El îl scoate pe spectator de sub tutela iluzionistă a scenei, iar personajele nu mai apar ca niște entități fixe. Ele se cristalizează cu toate contradicțiile lor într-un larg context ce lasă evidentă devenirea grupului uman, ca și a indivizilor.

¹ *Op. cit.*, pp. 268—269.

Ca într-un imens planetarium, fiecare element privitor la interpretare, decor sau muzică, sau la relațiile interumane, apare într-un flux de conexiuni foarte mobile. În acest ansamblu de factori componenți ai teatrului epic, actorul este un ins integrat într-un cadru de relații. De aceea, jocul fiecăruia trebuie să fie în așa fel conceput, încît să creeze convingerea că este caracterizat de alții. Actorul apare astfel ca un martor ce relatează anumite evenimente. Relatarea trebuie concepută în așa manieră, adaugă Brecht în *Scena de stradă* încît replica „martorului” să transforme faptul cotidian în eveniment deosebit, iar distanțarea față de actul de excepție să lase impresia citării unor întâmplări obișnuite.

Efectul de distanțare poate să se configureze în același timp ca un mod de *istoricizare* a unor evenimente. Tehnica istoricizării poate realiza prin songuri, scenografie, proiecții de film, comentatorul epic etc. apropierea unor evenimente mai îndepărtate de actualitate, iar altele, de dată recentă, pot fi proiectate prin aceleași mijloace într-un alt timp istoric. Opere ca *Ascensiunea lui Arturo Ui* poate fi oprită sau *Capete rotunde și capete ascuțite* ilustrează în mod convingător fluxul evenimentelor în timp, mediate de tehnica actului de distanțare.

Nu se poate trece cu vederea faptul că acest procedeu contribuie la menținerea caracterului *deschis* al operei de teatru, dramaturgia epică avînd prin excelență un sens deschis. Din această cauză ea oferă un evantai foarte larg de moduri de interpretare. Teatrul epic nu are prin însăși structura sa un caracter local. Ancorat într-o anumită actualitate, el nu devine prizonierul exclusiv al acesteia; posibilitatea de reintegrare într-un alt context, într-o altă actualitate rămînînd și ea foarte largă.

După atîtea stații de tranzit, oferite de punerea în scenă a pieselor lui Brecht, ca și a altor autori, potrivit cu normele sale, scriitorul dă publicității *Micul Organon pentru teatru* (1948).

Opera în sine nu aduce puncte de vedere noi față de toate informațiile pe care Brecht le făcuse publice pînă în această perioadă în legătură cu modul în care concepuse principiile unei arte

nonaristotelice. Ea temperează excesele polemice din perioadele anterioare, manifestările de intoleranță față de alte modalități ale teatrului și păstrează toate acele elemente valabile, pe care le-am întâlnit în *Poetica* lui Aristotel. Brecht privește sistemul său estetic ca o teorie extrasă din modul de-a juca teatru în ultimele decenii. Această nouă poetică străbate însă numeroase locuri comune, de multă vreme cunoscute. Brecht nici nu a încercat să le evite. Ceea ce spunea în anii de debut rămîne valabil și pentru faza de elaborare a *Organonului de teatru*. Locurile comune valabile trebuie reafirmate, iar pe ele pot fi construite ideile noi.

Ca și Aristotel, scriitorul german rămîne adeptul ideii că teatrul reproduce *scene vii*, reale sau fictive, scopul său fiind *divertismul*. Insuși *catharsisul* apare acum ca o modalitate de purificare, generatoare de plăcere pentru spectatori.

Istoricizarea plăcerii reprezintă însă calea prin care Brecht încearcă să găsească o soluție pentru satisfacerea spectatorilor din fiecare tip de conviețuire umană. Întrebarea scriitorului duce spre necesitatea prospectării tipului de plăcere caracteristic pentru epoca noastră. Brecht crede că în acest secol al științei, spiritul critic față de realitate capătă o pondere din ce în ce mai mare. De aceea și angajarea teatrului față de realitatea actuală se impune să fie sporită în mod sensibil. Desfătarea omului de azi ar rezulta din satisfacția trăită de rezolvarea unor probleme fundamentale sau de revolta declanșată de neputința elucidării lor. În felul acesta, atît suportul etic cît și cel estetic al comportamentului uman ar decurge din această confruntare continuă cu realitatea.

Simplificarea psihologiei personajelor nu este înțeleasă de Brecht ca o nouă formă de cădere în schematism. Ea însemnează doar o *esențializare* a individului și a grupului uman, menită să faciliteze o mai clară înțelegere. Contactul acesta dintre public și spectacolul destinat să suscite un nou mod de comportament mai activ nu mai poate fi mediat prin starea de transă și vrajă, produsă de scenă asupra receptorilor, ci prin luminarea lucidă a sentimentelor. Or, năzuința aceasta poate fi îndeplinită numai atunci cînd cadrul istoric al unei epoci apare diferențiat de altele, cînd optica de clasă a scriitorului este lipsită de orice echivoc.

În acest context, efectul de distanțare nu trebuie să sporească opacitatea obiectului sau a evenimentului perceput ca *străin*, nici să-l transforme într-o fatalitate. Tipul de distanțare, propagat de Brecht are menirea de-a spori capacitatea de înțelegere a oamenilor și de-a le stimula efortul de modificare a unei realități perimate.

De aceea, autorul care mărturisise într-o discuție cu Guillemain că și-a înfrînt mereu sentimentele personale pentru a nu falsifica modul de percepere a lumii, le cerea și actorilor un efort similar de obiectivare în interpretarea unui rol, nu de identificare afectivă cu personajul reprezentat. Pe scenă trebuie deci să vedem un actor care își imaginează cum arată un personaj, fără să se etaleze pe sine însuși.

Arta însemnează însă adeziune. A fi *imparțial*, într-o societate plină de contradicții, înseamnă a fi partizanul clasei dominante. Or, atitudinea critică față de realitate nu este compatibilă cu *imparțialitatea*. Acest gen de comportament rămîne valabil și pentru filme în care un actor interpretează personajul reprezentat de el. Însuși *gestul social* (mimică, intenție) al actorului constituie o atitudine, un mod de înțelegere a unei lumi istoricește determinată.

Semnificativă pentru teatru rămîne *tălmăcirea subiectului*, mediata atît de actori, cît și de toți ceilalți factori componenți ai spectacolului. Actul acesta de traducere a subiectului în fașa publicului utilizează efectul de distanțare mai ales prin acele implicații ale operei care constituie nucleeele sale fundamentale.

Dar pe măsură ce observațiile lui Brecht avansează spre încheierea unei concepții unitare, autorul constată că noțiunea de *teatru epic* a rămas încă destul de vagă, iar aplicarea sa practică era încă plină de neajunsuri.

Poate și din această cauză, în ultima parte a carierei sale literare, scriitorul german face apel mai rar la conceptul de *teatru epic* și mai frecvent la acela de *dramaturgie nonaristotelică*. În *Jurnalul de lucru*, Brecht recunoscuse încă de multă vreme că și un concept și altul permit mai multe posibilități de realizare și interpretare a acestei dramaturgii.

În *Jurnalul de lucru*, ca și în alte împrejurări, Brecht nu conținește să-și reexamineze în mod critic sistemul estetic și să-și re-

evalueze mereu opera de teatru. Într-o însemnare de jurnal din 1939, *Viața lui Galilei* i se pare un regres, din punct de vedere tehnic, iar *Puștile doamnei Carrar* un spectacol pur conjunctural, al cărui text se impunea să fie rescris integral.¹

Rolul *catharsisului* aristotelic revine de asemenea mereu în însemnările cotidiene ale scriitorului. Tipul acesta de comunicare rămîne, după părerea autorului, un obstacol permanent în calea înțelegerii raționale a realității, precum și în năzuința de determinare a unei atitudini active. Poate și din această cauză, scriitorul stăruie în jurnalul său asupra îmbogățirii mijloacelor de expresie, privite ca modalitate de comunicare, nu asupra acelor care generează doar alte posibilități de trăire².

Brecht nu pledează însă pentru înlăturarea emoțiilor și, în general, a stărilor afective din teatru. El încearcă să le dea o altă fundamentare, să le situeze într-un alt raport cu intelectul, dar și cu realitatea, pentru a spori forța de influență a operelor de teatru asupra publicului. În acest spațiu de preocupări se înscrie și dorința de demitizare a spectacolului, de înlăturare a elementelor de ceremonial, de cult și de orientare a limbajului dramatic spre modelul limbajului cotidian de pe stradă. Interpretarea bazată pe intropatie este acceptată de autor numai la repetiții. Ea reprezintă o fază de care actorul trebuie să se despartă pentru interpretarea rolului său.

În 1948, Brecht privea *Micul Organon pentru teatru* ca o sinteză a celor mai importante plăceri ce pot fi relevate prin teatru în epoca noastră. Teatrul este tratat în această perioadă ca o întreprindere estetică ce-i permite autorului să înregistreze ce este nou și totodată să-și definească atitudinea față de tot ce este negativ în societate și antiartistic în cultură.

Suportul politic deschis al teoriei brechtiene despre teatru, ca și al dramaturgiei sale în general, nu l-a dus niciodată la anularea statutului specific al artei, ca fenomen estetic. De aceea, atunci cînd citește studii despre scriitorii mari ai lumii, reduse la pure comen-

¹ B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938—1942*, p. 41.

² *Op. cit.*, p. 157.

tării ideologice sau întilnește etichetări dogmatice ale unor artiști renumiți, el se declară profund nemulțumit¹.

Dacă arta transformă omul și acesta, la rîndul său, încearcă să transforme realitatea, vitalitatea ei trebuie să rămîină integrală. Spre acest scop trebuie să tindă toate tipurile de teatru și de literatură sau artă în general.

Într-o notă de jurnal, din 12 ianuarie, 1941, Brecht simțea nevoia să precizeze că *teatrul nonaristotelic* nu exercită o funcție uzurpatoare față de alte tipuri de teatru. El reprezintă doar una din modalitățile teatrale posibile, destinată să slujească un anumit scop social. Brecht adaugă că el însuși a folosit în unele spectacole atît mijloace specifice pentru dramaturgia nonaristotelică, precum și altele desprinse din teatrul aristotelic.²

Brecht era un gen de artist cerebral, mult prea lucid pentru a nu înțelege, după o viață de *experimente*, că orice fel de excese, de acte de intoleranță față de valorile trecutului sau alte formule contemporane de artă, nu sînt compatibile cu un fiu veritabil al secolului științific, cum era el însuși.

Concepînd activitatea literară ca un experiment perpetuu, scriitorul nu încearcă să-și impună sistemul estetic ca unicul valabil. El se străduiește doar să demonstreze eficiența sa mai mare pentru ilustrarea și propagarea idealurilor revoluționare ale epocii noastre.

Ascetic, uniform, uneori prea dur prin efectele sale de șoc, limbajul scenic conceput de Brecht avea să sufere unele corecturi firești pe parcursul timpului. Teatrul lui Dürrenmatt și Frisch este elocvent în acest sens.

Mecanismul psihismului uman nu acționează nici el, întotdeauna, numai după legile enunțate de Brecht. Marile opere ale scriitorului german, *Viața lui Galilei*, *Cercul de cretă caucazian*, *Omul bun din Siciuan*, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* reprezintă proba cea mai evidentă și fericită a *distanțării* scriitorului față de propriile sale teorii.

Fără îndoială, că în ipostaza de teoretician, Brecht rămîne prin excelență un om al epocii sale. Tentativele inovatoare realizate de

¹ *Op. cit.*, 1942—1955, p. 929.

² *Op. cit.*, 1938—1942, p. 225.

Brecht în domeniul esteticii teatrale și al artei literare în general, răspund în primul rând exigențelor unui moment istoric de mare tensiune. Dar să nu uităm că sistemul estetic brechtian are un caracter deschis, ca și opera sa literară. Teatrul epic reprezintă o epocă în istoria dramaturgiei universale. Brecht rămîne teoreticianul său cel mai complet. Și dacă principiile scriitorului german poartă în mod evident amprenta timpului său, opera sa literară rămîne ca o imensă parabolă literară, adresată omenirii pentru eternitate.

ROMUL MUNTEANU

SOCOTEALA

CEA MAI MARE DIFICULTATE PENTRU UN OM care vrea să intre în miezul lucrurilor la secția de dramă și comedie a teatrului nostru municipal, — și fără îndoială că este cazul s-o facă, dacă, timp de o stagiune, a trebuit să-i vizioneze spectacolele și să scrie despre ele și dacă cel puțin atît timp cît scrie își ia meseria în serios —, repet, dificultatea principală constă în aceea că aici nu poate fi vorba să dezvăluie vreo taină. Nu, nu va putea să întindă arătătorul înspre cele ce se petrec în teatru și să spună : vi s-a părut dintotdeauna că faceți o treabă grozavă, dar aflați de la mine că, de fapt, e ceva scandalos ceea ce vedeți aici, este falimentul vostru absolut, este demonstrația fătîșă și publică a imbecilității, a lenei și a decăderii voastre. Nu, respectivul nu va putea să scrie așa ; dealtfel vorbele acestea nu v-ar șoca. Lucrurile vă sînt de mult cunoscute și nu mai e nimic de făcut. E adevărat că ceva nu e tocmai în regulă, dar că ar fi chiar atît de jalnic, înseamnă să exagerezi, să-ți dai importanță, să cauți gîlceavă. Liberalismul vă dă dreptate. Deviza este să trăiești și să-i lași și pe alții să trăiască, cu alte cuvinte, judecînd, de pildă, după criteriul moral : să te

distrugi și să lași și pe alții să se distrugă, ținându-ți gura acolo unde e vorba de păstrarea răposatei liniști regale din Bavaria.¹ Dar dacă încerci să le spui celor mai inteligenți dintre ei :

— S-ar cuveni să vă ridicați nivelul teatrului, căci, pur și simplu, nu se mai poate intra într-însul — îi vei auzi răspunzându-ți în liniște :

— Aș, vezi-ți de treabă, e destul de bun pentru Augsburg. Iar pe sine înșiși se consideră excepții.

Numai că, dragii mei, cu excepții poți foarte bine să umpli o sală întreagă. Căci, în plus s-ar mai adăuga toți acei cărora le-ar place să-și zică „excepții“. Firește, la rîndul său, directorul teatrului poate să ridice, supărat, din umeri, și să spună :

— Păi, oricum nu vine nimeni la teatru. Mai tot timpul sala e pe jumătate goală. Cum să investesc banii în el ?

Și nimănui nu-i trece prin minte că poate tocmai de aceea teatrul e gol, pentru că nu se investesc bani în el. Dacă teatrul ar fi ceva mai bun, dacă i s-ar face aceeași reclamă ca și operei, dacă i s-ar crea și lui o tradiție, dacă s-ar educa un nucleu de spectatori, eventual prin sistemul abonamentelor, atunci poate că ar fi mai mulți acei care i-ar păși pragul și s-ar putea încasa ceva mai mulți bani. Astfel, privind comparativ, pentru operă se cheltuiesc o groază de bani, se aduc ca oaspeți artiști foarte costisitori care atrag snobii, se pune în scenă tot ce e nou și la modă, în timp ce teatrului dramatic i se refuză pînă și cea mai mică investiție. Și în afară de aceasta, se lucrează cu oameni mult prea tineri, iar ca actor principal este folosit un mediocru, suficient de bun ca Valentin, dar de nesuportat ca Faust. Uneori întâlnești tineri destul de talentați, dar faptul că totul se sprijină numai pe ei, îi ratează. Dacă unui interpret, cu siguranță capabil, i se

¹ Articolul este scris în 1920. Pînă în 1918, Bavaria a fost regat (element component al Imperiului german).

dă un rol extraordinar de dificil, ca cel al lui Don Carlos, el va fi nevoit, din lipsă de suficiente repetiții și pentru că e utilizat continuu, să joace asemenea roluri mari după șablon. O actriță care dispune de talent dramatic, dar distribuită prea devreme în roluri principale, ca de pildă Elisabeta sau Magdalena, din niște piese de seamă, va fi silită, din lipsa unor trăiri interioare, să facă uz de gesturi formale, exterioare, învâțând în acest mod cel mult cum să scape cu fața curată în situația dată. Iată deci, și aici o probă de risipă de forțe. Apoi, un regizor capabil și harnic e o raritate ! Plin de ambiții literare, forțează jocul începătorilor și al actorilor rutinați spre un anumit nivel care să poată fi considerat acceptabil, în mijlocul unor decoruri imposibile, din a căror realizare transpare cea mai cumplită economie. Și acestea toate, în fața unei săli cu totul needucate. El însuși este un actor inteligent și nu lipsit de un anumit nivel, dar nu constituie un punct de atracție nici pentru mase și nici pentru excepții.

La sfârșitul unei stagiuni teatrale, susținute prin muncă cinstită și din care n-a lipsit talentul și idealismul, stai și te întrebi dacă nu cumva erau de preferat stagiunile trecute, în care veneau în turneu diverse companii de teatru de cameră. Mi se va replica :

— Exagerezi, deși, în mare, spusele tale corespund ; dar poate că sînt anumite motive pentru care nu ne pasă prea mult de teatrul dramatic ; la Augsburg place doar opera : chiar și un spectacol dramatic bun s-ar juca cu săli goale. — Se poate replica însă :

— Într-adevăr, poate că masele se simt mai atrase de zarvă, de tamtam (dar și în jurul spectacolului dramatic ori în cadrul său se poate face tamtam). Căci nu numai preferința pentru muzică este cauza acestei atracții, ci mai degrabă cea pentru fast, precum și obișnuința. În alte orașe, al căror public nu s-ar putea spune că ar fi mai inteligent decît cel de aici, opera n-are mai multă trecere decît teatrul dramatic. Iar cu banii care

se cheltuiesc pentru o operă de nivel mediu, ca cea din Augsburg, se poate foarte bine face un teatru dramatic de calitate — asta pentru „exceptii“ ! De aceea aş zice că augsburghezii s-ar cuveni s-o rupă odată cu obiceiul lor drag de a cultiva un teatru dramatic de slabă calitate.

14 mai 1920

SCRISOARE DESCHISĂ CĂTRE ZIARELE DIN AUGSBURG

E o ruşine că obtuzitatea priceperii şi a voinţei învinge aproape întotdeauna, chiar şi acolo unde pînă şi opinia publică este făţiş împotriva, singura cauză a triumfului ei rezidînd numai şi numai în teribila sa tradiţie. Ce puţini sînt aceia care cred în „mai bine“ şi din rîndul acestor puţini la număr, majoritatea au obosit şi au ajuns indiferenţi. Pînă şi în puţinele domenii ale vieţii publice, menite să slujească unor anumite nevoi spirituale şi care în acest scop sînt susţinute cu bani de către municipalitate, frînele le ţin în mîini nişte oameni de afaceri veroşi.

Dacă Hermann Merz părăseşte acum teatrul municipal, nefiind pe placul direcţiei şi neputînd colabora cu ea, care pare-se că stă şi rînjeşte, fără să priceapă o iotă din ceea ce se cheamă un spectacol dramatic, faptul se petrece într-o contradicţie totală cu opinia publică, reprezentată tocmai prin presă, la urma urmei. Printr-o muncă uriaşă, Merz a reuşit să disciplineze un colectiv de interpreţi foarte tineri, adunaţi laolaltă fără prea multă dragoste, astfel încît într-o singură iarnă s-a putut juca un repertoriu surprinzător de bun. Presa, care i-a apreciat activitatea şi căreia îi revine menirea de a exprima gratitudinea publicului bine intenţionat,

a întreprins însă insuficiente demersuri pentru a-l menține la Augsburg. Un singur ziar a intervenit în favoarea sa pe lângă municipalitate, restul rezervându-și dreptul de a tipări un omagiu la adresa artistului după plecarea sa. Prin prezenta vă cer să luați atitudine în chestiunea aceasta. Nu neg meritele actualei direcții în privința operei, dar nici un om cu conștiință artistică nu va susține că ea a dovedit vreodată înțelegere pentru spectacolul dramatic. Poate că situația financiară a teatrului reclamă imperios tocmai acum un om priceput în afaceri, dar cel puțin pentru spectacolul dramatic este nevoie de un om cu o cultură literară și cu o doză de idealism. Iată de ce trebuie să se protesteze energic împotriva îndepărtării lui Hermann Merz din colectivul teatrului nostru municipal.

„INTRIGĂ ȘI IUBIRE“

O piesă fără seamăn! O încăierare sălbatică între arhangheli și diavoli pînă ce, dincolo de o moarte siropoasă din dragoste, diavolii învinși îi aplaudă pe arhangheli sfîrtecați (dispărînd apoi cu totul...).

Regia este excelentă. Ritmul bine susținut. Grosolănia simpatică, realistă alternează cu elementele romanțioase. Nicăieri acești pomi în floare care, aidoma unor copii, cresc spre înaltul cerului, nu sînt tăiați de fierăstrăul reflecției. Totul rimează ca în poezie. Foarte marcantă — împărțirea și alcătuirea actelor (pînă și în actul ultim, cînd fundalul se destinde, la lăsarea nopții — o boare adie pe deasupra lumînărilor pe cale să se stingă).

În rest, cei mai reușiți sînt cei foarte tineri. Ziegler — cel mai bun interpret de eroi tineri dintre cei văzuți de mine aici. Realizat plenar, vădește o șiretenie firească; însă nu e copt pe de-a întregul, în ultimul act clachează, în ciuda unor demonstrații tari. Elementul

patologic, viclenia și sarcasmul (din fericire!) slabe. Moartea propriu-zisă — din nou tare. D-șoara Wagner, în rolul Luisei, dulce, neștiutoare, copilăroasă. Are stofă. Există unele incertitudini; se simte încă lipsa celui de al patrulea perete, dar câtă grație este în tot ce face, cât de frumos și firesc îi șade rolul. Încă nu reușește să redea patosul disperării (în actul al cincilea, ghemuită în fotoliu, e nevoită să-și lase brațul să-i cadă), dar e formidabil cum merge înspre tatăl ei și cum îl îmbrățișează.

Geffers l-a jucat pe Președinte, antrenându-și toate posibilitățile (această propoziție am ales-o cu grijă pentru el). Ce-i drept, la apariția sa, nu tremură cîtuși de puțin ducatul: *eu* sînt cel ce tremură. De, ce să-i faci, e și el un tată de familie cu probleme.

În rolul lady-ei Milford — d-șoara Eberle. Nu merge deloc. A fost pur și simplu nulă. Mult prea căsătorită, mult prea insignifiantă, mult prea teatrală. Este iubita principelui la care Geffers devine președinte.

Miller, în interpretarea lui Rösner — mediocru. Ar trebui să-și umple ghetele cu ciment, prea zboară de colo-colo, ca un balon de copii. Mareșalul curții — Gehlen — a rămas incolor, fără dimensiuni. Wurm interpretat de Hoffmann a avut momente reușite, a fost jucat alert, dezvăluind mult temuta demonie a tagmei lacheilor.

Sala — mai mult goală. Ce decădere dezolantă pentru un oraș mare dacă unicul teatru, care joacă doar iarna, rămîne mereu pe jumătate gol!

29 septembrie 1920

PYGMALION DE BERNARD SHAW

Piesa lui Shaw despre florăreasa de pe stradă, care, spălată, coafată și ajustată cu o limbă, hai să-i zicem: purificată, mulțumită faptului că Dumnezeu a înzes-

trat-o cu niște sunete primitive viguroase, se transformă într-un om (de societate) — trecîndu-se cu ușurință, în interesul publicului, peste neînsemnata și derutantă întrebare, dacă omul de societate și omul pur și simplu se identifică — este o farsă fonetică de largă perspectivă. Fără îndoială că lui Shaw îi lipsesc atît forța poetului de a ilustra prin tema sa triumful omeniei, cît și cea a satiricului de a înfățișa falimentul societății. Reușește, în schimb, să facă o serie de observații incidente, care nu trebuie trecute cu vederea. Regia semnată de Kurt Hofmann ne-a oferit o față spiritualizată. Pornind atît de la conținutul de idei al piesei, cît și de la substanța umană redusă a protagoniștilor săi, regizorul a optat pentru un fel de expresionism (cu acest prilej, pe alocuri s-a văzut înrudirea intimă dintre expresionism și străvechile farse — înrudire care fără îndoială le onorează pe cele dintîi). Ca urmare a fost un talmeș-balmeș cît se poate de amuzant. E în interesul teatrului, ca și al publicului, ca acest regizor să fie folosit cît mai mult.

Dintre interpreți, Rösner a fost acela care s-a integrat cel mai bine în concepția regizorală. Doolittle, în interpretarea sa, a însemnat momentul cel mai reușit al serii, deși, de fapt, n-a mai avut aproape nimic din Shaw. Dacă pretențiile mele n-ar fi crescut odată cu realizările artistului, aș scrie pur și simplu: a fost excelent.

Hartl a dezamăgit. Are totuși prea puțină vigoare, personalitate, rezonanță. Neputînd oferi superioritate fizică, masivitate, jovialitate, rasă, ar fi trebuit să etaleze cel puțin caracterul copilăros, caraghios, obsedat al tagmei specialiștilor. Intuiește și el acest lucru; reiese din felul cum o privește pe Eliza, dus pe gînduri, cu capul aplecat, frecîndu-și mîinile sau cînd îi face semne, în timp ce se antrenează pe canapea. În general însă, e prea ușuratic, aducînd mai degrabă cu un personaj dintr-o farsă; patetic, dar lipsit de ironie;

din cale-afară de dogmatic ; prea nu clipește deloc din ochi ; liniar, fără evoluție (nu se vede felul în care creația își învinge creatorul și nici trecerea de la orgoliu la admirație, de la egocentrism la dragoste). Cel mai bine și-a mișcat picioarele. I-ar fi putut servi drept model lui Simplizissimus. (Aici a urmat indicațiile regiei, întrucîtva prea orbește.)

Actrița exhibiționistă Van Draaz ne-a oferit o expoziție de toalete. Fără urmă de simț al stilului, joacă de parcă ar fi o tîrfă ordinară și nu o fată sărmană. Avea ceva de-a dreptul respingător de vulgar într-însa. Rolul respectiv cere pur și simplu un exces de sunete primitive, de material fonetic, de umanitate, dar interpreta și-a etalat mai degrabă carnația decît spiritul și o serie de elemente de suprafață (uneori, de efect, din punct de vedere plastic). În privința mijloacelor tehnice este de asemenea cu totul necoaptă, agasînd adesea publicul ; e teribil de provincială. Nici un fel de evoluție spirituală (farmecul principal al rolului, pe care ea l-a înțeles cu totul greșit). Aidoma lui Hartl, a eșuat complet în actul al IV-lea, care a rămas cel mai slab, deși ar fi putut fi cel mai reușit. În loc de încăpăținare, furie, omenie, retorică naturală : o nuanță tragică, o expresie a feții ca din pricina unei dureri de burtă, afișare de toalete, teatru, o mulțime de stîngăcii, lipsă de nuanțare. O distribuție rușinos de greșită. (În felul acesta nu se face altceva decît se distruge o tînră actriță. Ar putea avea și mai are momente reușite în expresia fizică, iar pe alocuri, parcă întîmplător, pînă și unele idei de mișcare scenică. Păcat de ea !)

Repertoriul este, ca și pînă acum, lipsit de orice simț de orientare. Actorii se vîd stîngenți în evoluția lor de lipsa de selecție și de interes, ca și de comoditatea secretariatului literar, care îndepărtează tot mai mult publicul de teatru.

30 octombrie 1920

REPLICA LA SCRISOAREA DESCHISĂ
A PERSONALULUI TEATRULUI MUNICIPAL

Intrucît, aproape în unanimitate, cronicarii presei din Augsburg demonstrează că realizările Teatrului Municipal sînt dincolo de limita admisibilă, periclitînd situația materială a acestuia (prin urmare, implicit, cea a municipalității), personalul teatrului municipal a considerat de datoria sa să respingă această critică (pentru că depășește admisibilul și periclitează situația materială a Teatrului Municipal).

1

Personalul cere cronicarilor să se mărginească la a consemna numai „entuziasmul înflăcărat” pe care l-au stîrnit de pildă *Hoții* lui Schiller la galerie, în pofida interpretării oferite de teatru. Personalul constată că *Heidelberg-ul de altă dată* este piesa preferată a poporului german. Totodată mai constată că vocea poporului este vocea lui Dumnezeu și prin urmare, „*Heidelberg-ul de altă dată*” ar fi piesa favorită a lui Dumnezeu.

Personalul promite să „depună armele” dacă i se face dovada că spectacolele sale sînt recuzate și de către public. Aș putea oare să știu cine-i îndeasă personalului armele în mînă, cunoscînd că două treimi din sală este goală? Domnii mei, pe băncile goale se află spectatorii care recuză !

Prea asprul cuvînt „provincie”, care, după cum a remarcat, pe bună dreptate, personalul, nu mai lipsește aproape din nici o cronică de a noastră, nu trebuie pus chiar într-atît la inimă de către actorii doritori să-și facă aici un azil pentru bătrînețe și care nu mai caută altceva decît liniște. Dacă auzi un provincial ocărînd

provincialismul, acesta se referă întotdeauna numai la teatru. Iată și cel mai neplăcut lucru pentru un teatru cu adevărat municipal de aici — anume că, totuși, se află în provincie — într-un oraș de 150 000 de locuitori !

Dar să răspundem :

2

CHESTIUNI DE PRINCIPIU

1 Clasicii noștri nu și-au scris operele pentru ca activitatea teatrului municipal din Augsburg să poată fi continuată.

2 Concretețe în problemele de ordin artistic înseamnă : participare afectivă, veridicitate, intoleranță față de tot ce e nociv. Interesul artistic trebuie să primeze asupra interesului artiștilor. În măsura în care nu are nimic comun cu arta, interesul personal al artiștilor nu-i interesează pe critici.

3 În privința exprimării se pot face concesii. Se poate scrie „ce mizerie de piesă“ în loc de „ce porcărie de piesă“.

4 Ținând cont de materialul de care dispune artistul, critica are menirea de a-l sili pe acesta să facă din acel material tot ce-i stă în putință. Critica trebuie însă să-l considere și pe el însuși ca o componentă materială a operei de artă și să-i cerceteze aptitudinile în acest sens.

5 În cazul în care artiștii sînt constrînși să presteze activități ne-artistice, ei înșiși au datoria de a se opune, căci realizarea lor se apreciază ca atare.

6 Este o crasă nerușinare a incapacității încercarea de a determina critica să facă niște simple rapoarte informative. Pe cel ce tușește nu-l vindeci astupîndu-i gura.

INDICAȚII

1 Critica este silită a cere regiei să redea, fie chiar și în mare, spiritul operei literare respective și linia generală a structurii sale. Este gata să accepte o simplă sugerare a nuanțelor, dacă nu cumva tocmai acestea sînt determinante pentru valoarea operei. Recunoaște în acest sens strădaniile depuse de regie în *Pygmalion*, *Rose Bernd*, *Intrigă și iubire*. (Este o brutalitate să-i reproșezi orașului cadavrele, „pe cît se poate” reîncălzite, ale clasicilor.)

2 Critica nu a pretins niciodată o scenografie plastică, dar combate caricaturile naturaliste ale fondului nostru (recuzită și decoruri), considerîndu-le ne-artistice, căci împiedică participarea liberă a fanteziei spectatorului. Critica se declară mulțumită de modul în care au fost utilizate decorurile în *Fitecine* și *Don Carlos*.

(Se combat efectele ieftine, care, adăugite fiind, slăbesc spectacolul *Fitecine*, ca și, de pildă, fîntîna arteziană, pur și simplu dăunătoare, din *Tasso*.)

3 Spre regretul său, critica se mai vede chinuită și de faptul că trebuie să se ocupe de distribuția justă a rolurilor, ceea ce, fără îndoială că ar trebui să constituie o problemă a teatrului! Distribuția se face după niște criterii atît de absurde (care nu țin cîtuși de puțin de personalitatea actorului), încît s-a întîmplat ca un critic, agasat de faptul că, oricît s-a concentrat, n-a putut cu nici un chip să priceapă pentru care motiv unui anume actor i s-a dat un rol cu totul nepotrivit lui, dezavantajîndu-l, — a ajuns la presupunerea că poate respectivul a fost distribuit astfel datorită convingerilor sale politice. Bineînțeles că ar fi putut tot atît de bine să se întrebe dacă nu cumva aspectul nasului său sau celui al buniciei sale a determinat alegerea. Critica respinge distribuirea interpretului potrivit specialității

sale, pentru că dacă se întâmplă ca el să nu corespundă acelei specialități, alegerea este lipsită de logică și ne-artistică. Rolurile feminine nu se distribuie în funcție de talent sau potrivire, ci după măsura în care actrițele sînt dispuse, din punct de vedere financiar, să-și cumpere anumite costume, pe care nimeni nu simte nevoia de a le vedea. Interpretul care, corespunzător aptitudinilor sale, ar fi bun pentru genul „om de viață” și care ar putea avea realizări frumoase în orice farsă, jucîndu-l pe Karl Moor, se vede nevoit, sau autorizat, să taie spectatorului pofta de a mai vedea *Hoții*, gonind publicul serios din sală și subminînd astfel bunul mers al teatrului. Iar dacă piesa, animată de cele mai bune intenții față de teatru, face anumite observații la cele de mai sus, ele nu sînt luate în considerare.

4 Secretariatul literar al teatrului, incapabil și trîndav, distruge artiștii, exploatîndu-i excesiv. Pînă și criticului celui mai bine intenționat îi este uneori aproape imposibil să decanteze realizările actorului de cele ale regizorului sau să-l apere pe acesta din urmă de pretențiile diletantiste ale directorului.

5 Critica își exprimă convingerea că personalul Teatrului Municipal dispune de suficiente resurse artistice și de dorința de a face artă, pentru ca, îndrumat cu înțelepciune și cu simț artistic, să poată obține, chiar cu potențialul existent, frumoase realizări artistice.

4

Resping cu vehemență forma memorandum-ului ca fiind o mostră de vanitate și aroganță. Degeaba m-aș strădui să văd într-însul altceva decît o strictă expresie a unei voințe neabătute de a justifica, prin tot felul de pretexte lipsite de valoare, insuficiența realizărilor teatrului. Observațiile mele critice, referitoare la realizările respective, au fost cît se poate de ponderate. Numai din ele nu-ți poți da seama aproape deloc

de nivelul artistic al teatrului. Ți-o poți da abia din această constatare a mea că, după cum spuneam, ele reprezintă tot ce poate fi mai ponderat și mai delicat, limita toleranței admisibile din punct de vedere artistic.

În ceea ce privește afirmația consiliului instituției că m-aș fi amestecat în domeniul activității colegilor mei de la operă și operetă : n-am scris nicidecum despre altceva decât despre teatrul dramatic. Tipărite greșit, inițialele se pot confunda cu ușurință.

27 noiembrie 1920

CU PRIVIRE LA ESTETICA DRAMEI

Oricât de respingător ar fi amestecul a două stiluri într-una și aceeași operă de artă, prin simpla aglomerare a acestei greșeli se poate produce un adevărat efect — acel al amestecului mai multor stiluri. Dimensiunile neobișnuit de impresionante scuză totul. Nu pricep de ce tinerii se cramponează într-atât să-și reînnoiască materialul, începînd prin a reforma limba, care, de fapt, se cuvine a fi elementul cel mai spontan, cel mai oscilant și care cîntărește cel mai puțin și care își pierde pe dată întregul farmec, dacă dă impresia a fi mînuită cu intenție și arbitrar și, mai cu seamă, dacă devine un scop în sine. Dar acestea sînt strădaniile unei specii minore. De ce să căutăm cărămizi noi cînd în arhitectură există atîta loc, infinit de mult loc, pentru idei noi ! Îmi pot imagina o farsă divină, în stilul lui El Greco, în care să fie vorba de întîmplări ce se petrec numai în imaginație, un poem de idei întesat de concretețe și malitiozitate. Dar unde este comedia politică de mari proporții ? Nici bazele burgheziei n-au fost investigate ca lumea : sfere largi ale relațiilor umane

zac pustiite ; fantezia acestui popor a paralizat, iar inventivitatea e secătuită. De abia dacă se mai creează cîte un model nou de cravată.

— În jurul anului 1920 —
fragment

DESPRE TEATRUL VECHI ȘI CEL NOU

N-am de gînd, în cele ce urmează, să dau un plus de picanterie literară expunerilor mele, întrucît gustul literar dominant este într-atît de diferit de al meu, încît, dintr-un deplorabil spirit de opoziție, prefer o expresie mai puțin nimerită, dar care să *nu* trezească anume amintiri (literare). În cei aproximativ cinci ani de zile de cînd mă ocup, de pe poziții de luptă — mai delăsător însă — de literatură, m-am convins că *tot ce poți face cu anumite banalități, care sînt adevărate, este să le spui pe nume*. În afară de aceasta, însă, am de gînd să ocolesc orice justificare a părerilor mele, căci am constatat că atunci ele exercită mai multă atracție. Iar de priceput, mă vor pricepe, dacă voi aborda energetic lucrurile.

Adesea am fost întrebați care este, în fond, mult discutata deosebire dintre vechi și nou. De fapt, oricine își poate da seama, în fiecare caz în parte, dacă un bărbat e tînăr sau bătrîn, iar din cele pe care le notează un om bătrîn, de pildă, despre lucrările noastre, noi, cei tineri vedem clar că el știe că sîntem tineri. Ceea ce le reproșăm însă noi celor bătrîni e că activitatea lor nu le face suficientă plăcere. Se cuvine însă să remarc numai decît aici (vezi și ce-am spus mai sus despre banal) că plăcerea succesului nu e tot una cu plăcerea de a munci, după cum o glumă în general nu înseamnă totdeauna o plăcere. De pildă, poate fi numit bătrîn și cel ce consideră că plăcerea și gluma, pe de o

parte, și seriozitatea, pe de altă parte, s-ar exclude reciproc. Aceste două simțăminte pot exista tot atât de puțin unul fără celălalt, precum o umbrelă fără pânza de deasupra. Se știe doar.

MAI MULT SPORT DE CALITATE !

Speranța noastră se întemeiază pe publicul sportiv.

Să recunoaștem deschis : tragem cu ochiul către aceste uriașe clădiri de beton, umplute cu 15 000 de oameni din toate clasele sociale și de toate profilurile — publicul cel mai înțelept și cel mai loial din lume. Aici puteți întâlni 15 000 de oameni care plătesc prețuri ridicate și se văd satisfăcuți în așteptări, datorită unui sistem sănătos de reglare a cererii și ofertei.

Acolo unde lucrurile sînt în declin, nu te poți aștepta să întâlnești un comportament loial. Degradarea publicului teatrului nostru derivă din faptul că nici teatrul și nici publicul n-au o imagine clară despre ceea ce trebuie să se petreacă aici. Cînd își cumpără biletele, la palatul sporturilor, oamenii știu exact ce se va petrece înăuntru. Odată așezați pe locurile lor, văd întocmai cele prevăzute, și anume : niște oameni antrenati, pătrunși de cel mai subtil simț de răspundere, care își etalează forțele lor deosebite într-un mod de-ți vine să crezi că o fac spre a se amuza ei înșiși, după pofta inimii lor. *În schimb, astăzi teatrul de tip vechi nu mai are nici un fel de viziune.*

E de neînțeles de ce teatrul nu poate să facă și el „sport de calitate“. Dacă clădirile construite spre a servi drept teatre și care, oricum ar fi, există, înghițind impozite, ar fi considerate pur și simplu niște spații mai mult sau mai puțin goale, în care s-ar putea face „sport de calitate“, neîndoios că s-ar putea scoate ceva și din ele, corespunzător publicului din zilele noastre,

care-și câștigă azi bani de azi și care mănâncă azi carne de vacă de azi.

Desigur, cineva ar putea răspunde că totuși există și un public care urmărește altceva într-un teatru decît „sport“. Noi n-am remarcat însă, în nici unul din cazuri, că publicul care umple azi teatrele *ar vrea ceva*. Să nu încercăm a înfrumuseța inerția vagă a publicului de a nu abandona locurile la teatru, moștenite de la bunici, numind-o o manifestare actuală a voinței.

A intrat în obișnuință să ni se ceară să nu producem în exclusivitate conform cererii. Numai că, după părerea mea, chiar și atunci cînd un artist stă în mansarda sa rău famată, izolat de viața publică, lucrînd pentru generațiile viitoare, nu va putea realiza nimic dacă vîntul nu-i umflă pînzele corăbiei. Ori acel vînt trebuie să fie tocmai vîntul care adie în vremurile contemporane lui și nicidecum unul care va adia în viitor. Nu-i un lucru hotărît în ce direcție te vei îndrepta dispunînd de vînt (după cum se știe, atunci cînd bate vîntul, poți naviga și împotriva direcției sale, dar nu poți naviga niciodată fără pic de vînt sau doar cu vîntul de mîine); și este foarte probabil ca un artist să nu obțină nici pe departe efectul maxim dacă va naviga cu vîntul de azi. Să vrei să demonstrezi de pildă aderența sau neaderența unei piese, în funcție de efectul pe care l-a produs azi, ar fi ceva cu totul greșit. Dar lucrurile se prezintă diferit în cazul teatrelor.

Un teatru fără aderență la public este un nonsens. Deci teatrul nostru este un nonsens. Explicația faptului că astăzi teatrul încă nu are aderență la public este necunoașterea propriei sale meniri. Ceea ce a știut cîndva, acum nu mai este în stare, iar dacă ar mai fi în stare, publicul n-ar mai dori-o. Și totuși, teatrul continuă să facă ceea ce nu mai este în stare și ceea ce publicul nu mai dorește. Aceste teatre, cu înfățișarea lor impozantă, bine încălzite și drăguț iluminate, care înghit o mulțime de parale, precum și tot ceea ce se petrece în incinta lor, nu mai oferă *amuzament* nici de doi bani.

Nici un teatru nu poate spera azi ca, invitându-i la spectacolele sale pe câțiva dintre aceia despre care se zvonește că le face plăcere să confecționeze piese, să aibă șansa de a le trezi dorința de a scrie vreo piesă pentru aceste teatre. Și-ar da seama numai decît că aici n-ai cu ce să *amuzi*, că nici un vînticel nu umflă aici pînzele, că aici nu se practică „sport de calitate”.

Să-l luăm, de pildă, pe actor. Nu vreau să spun că am avea mai puține talente decît au existat în alte timpuri, dar cred că nicicînd n-a existat o trupă de actori mai istovită, de care să se fi abîzdat într-atît, mai înfricoșată și care să fi fost în asemenea măsură biciuită artistic, ca cea de la noi. *Și nici un om nu trebuie să creadă că va reuși să facă plăcere altcuiva prin ceva ce lui însuși nu-i place.*

Bineînțeles, cei de sus dau vina pe cei de jos și de preferință sînt atacate nevinovatele mansarde. Furia populară se îndreaptă spre mansarde: piesele lor nu sînt bune de nimic. Merită să remarcăm însă că acele piese, dacă n-au altă calitate în afară de aceea de a fi fost scrise cu plăcere, totuși sînt mai bune decît teatrul care le prezintă și decît publicul care le urmărește. Odată trecută prin această mașină de tocat carne, piesa devine pur și simplu de nerecunoscut. Și dacă venim și spunem: „Atît noi, cît și publicul, ne-am așteptat la altceva, noi fiind adepții, de pildă, ai eleganței, grației, sobrietății, obiectivității”, atunci, plin de naivitate, teatrul ne dă următorul răspuns: „Stimate domn, pasiunile preferate de către dumneavoastră nu sălășluiesc în nici un piept îmbrăcat în smoking”. Ca și cînd un „patricid” n-ar putea fi comis și el într-un stil, ca să spunem așa, perfect clasic !

Dar în loc să se ofere o mostră de veritabilă cunoaștere, sub masca intensității ne sînt prezentate de fapt niște spasme și atîta tot. Pe scenă nu se mai pot înfățișa întîmplări deosebite, demne de văzut. Mînat de imperioasa dorință tulbure de a nu-și pierde publicul, actorul se află de la început cuprins de un elan atît de nefi-

resc, de parcă ar fi lucrul cel mai banal de pe lume să-ți ataci tatăl. În același timp însă se observă cît de mult îl consumă jocul de teatru. *Iar un om care își mobilizează integral forțele va reuși, dacă este cît de cît talentat, să-i mobilizeze pe toți cei aflați în sală.*

În ceea ce mă privește, nu împărtășesc părerea celor care se văicăresc că nu mai pot stăvili, aproape în nici un fel, declinul rapid al Occidentului. Cred că există o multitudine de subiecte demne de văzut, tipuri vrednice de admirație, cunoștințe ce merită a fi însușite, încît, dacă s-ar instaura un suflu cu adevărat sportiv, ar trebui, pur și simplu, să se construiască teatre, dacă nu am mai avea cîteva. Dar ceea ce ne întreține cel mai mult speranța în legătură cu teatrele din ziua de astăzi sînt oamenii, oamenii care părăsesc clădirea după spectacol, prin față și prin spate: ei sînt nemulțumiți.

6 februarie 1926

CUM TREBUIE JUCAȚI CLASICII ÎN ZILELE NOASTRE ?

Dacă în vremuri cuprinse de un început de descompunere, un lucru anume, care inițial nu fusese pe cale a se descompune, o ia totuși pe panta descompunerii, îi vei vedea pe toți oamenii vii, martori ai fenomenului respectiv, cum caută cu tot dinadinsul să ajute procesul de descompunere a acelui lucru, pentru a-l putea îngropa cît mai repede. Într-adevăr, astăzi, cei mai activi dintre oamenii care au de-a face cu teatrul își limitează activitatea lor aproape în exclusivitate la a-l ponegri. Cred că dacă ai sta să-i cauți pe aceia care-și au și ei părțica lor de vină, dincolo de uzura vremii, pentru decăderea (de neîmpiedicat !) a acestui teatru, foarte puțini se vor prezenta de bună voie — în afară de noi. În

ceea ce ne privește, ne considerăm în mare măsură părtași la această decădere. Multe s-au datorat însăși prezentării celor câteva piese ale noastre. Întregi complexe tematice ale teatrului prerevoluționar, plus o psihologie corespunzătoare și aproape tot ce este ideologie au devenit pentru o mare parte dintre actori și pentru o parte ceva mai mică a publicului, de-a dreptul insuportabile. (După ce a pus în scenă *Hoții*, Piscator mi-a mărturisit că a urmărit să-i determine pe spectatorii care părăseau sala să-și dea seama că 150 de ani nu sînt un fleac.) Lăsînd cu totul la o parte activitatea lor productivă, sabotată de condițiile putrede existente, datorită căreia s-a trezit în ei o poftă de raționamente mai noi și mai aventuroase, destul de periculoasă pentru vechiul teatru, însăși prezența în sala de spectacol a cîtorva oameni mai tineri a avut darul să irite vechiul teatru. Dînd cu ochii de aceste chipuri prea puțin simpatice, nemulțumite, care exprimau repulsia unei generații întregi față de un mod învechit de a gîndi, teatrul care-și prezenta repertoriul său obișnuit, cu succes asigurat, s-a pomenit într-o stare de nesiguranță, nespus de îmbucurătoare, care a răbufnit într-o experimentare cu totul lipsită de noimă, de o tenacitate cu totul necuviincioasă în instituțiile mai vechi. Au apărut inovații și cred că vor continua să apară și altele. Se petrece însă un lucru ciudat cu inovațiile care se fac la nivelul ramurilor de jos. Oamenii aflați pe ramurile de jos nu mai inventează altceva decît ferăstraie. Orice și-ar imagina, pînă la urmă invenția este tot numai un ferăstrău, căci oricît s-ar stăpîni, pornirea lor tainică îi copleșește. Dintr-o dată le e dat să constate că iarăși și-au mai tăiat cu ferăstrăul propria cracă. Fiecare piesă aparținînd unor timpuri de mult trecute, deci existînd de o mulțime de vreme, pe cînd încă nu era învechită și care nicidecum n-2 cunoscut o cădere, s-a arătat a fi, sub urmărirea încordată și cu răsuflarea tăiată a publicului, un salt mortal. Pe lîngă toate acestea, vechiul repertoriu clasic s-a dovedit insuficient de fisurat și

ros de molii, nemaipunînd la socoteală felul în care era tratat în vederea înfloririi sale, fiind astfel, pînă la urmă, compromis cu totul. Nu se mai putea risca o prezentare în vechea sa formă, în fața unui public adult, care citește ziarele. Doar subiectul rămînea cu adevărat utilizabil. (Anumite piese clasice, care nu au o valoare intrinsecă a conținutului, sînt necomestibile în epoca noastră.) Pentru a organiza și a face să devină eficient subiectul respectiv era nevoie de unghiuri noi de vedere. Iar acestea puteau fi împrumutate numai de la noua creație contemporană. Prin utilizarea unui unghi de vedere politic se putea scoate dintr-o piesă clasică ceva mai mult decît un huzur în amintiri. Mai există și alte unghiuri de vedere, care pot fi întîlnite în creația contemporană. Ca să spun deschis, cred că n-are nici un sens ca teatrul să prezinte o piesă de Shakespeare înainte de a fi în stare să pună în valoare creația contemporană. Aici nu folosesc nici un fel de încercări ocolite. După cum nu trebuie ca cineva să aibă iluzia că ar putea culege din piesele mai noi punctele de vedere ca pe niște fructe, spre a le folosi la altele mai vechi: nu le va găsi în felul acesta. Le prevăd un viitor sumbru celor care vor să ocolească pretențiile dure ale unei epoci nerăbdătoare.

25 decembrie 1926

SITUAȚIA TEATRULUI ÎNTRE ANII 1917 ȘI 1927

Teatrul în zilele noastre este un simplu provizorat. A presupune despre el că ar putea avea de-a face cu niscaiva lucruri spirituale, deci cu arta, ar însemna să-l judeci complet greșit. În realitate, nu vrea să aibă de-a face decît cu un *public* — o noțiune pe care și-o imaginează destul de aproximativ — compus din niște oameni ce fie că-și pierd naivitatea de cum intră pe

porțile teatrului, fie că n-au posedat-o nicicând. Acum, speranța disperată a teatrului este să-și păstreze acest public, făcându-i mereu pe voie, ceea ce este extrem de dificil, deoarece nu se poate ști cum să-i vii în întîmpinare unui public care n-are *nici un fel de doleanțe*. În plus, există probabil speranța ca pe calea apropierii de public să fie găsit cu acest prilej și un *stil*. Cu alte cuvinte, în cazul de față, stil s-ar numi o *rutină* transmisibilă în comportamentul față de public. Publicul joacă un rol important pentru teatre, vrînd să privească lucrurile din punct de vedere social. Dar ideea de a vedea în public mina de aur a unui stil nou se cuvine a fi respinsă.

Într-adevăr, omul care are o pasiune pentru teatru nu mai poate lua astăzi în serios vechiul tip de spectator. Dar dacă cineva se așteaptă să întîlnească un tip nou, nu trebuie să uite nici o clipă că acest tip de spectator are de-abia de învățat cum să vizioneze un spectacol, cu alte cuvinte, că n-ar avea nici un rost să ții seamă de primele sale pretenții, căci ar fi pur și simplu niște pretenții echivoce.

Nu cred în valabilitatea afirmației cîtorva regizori mai noi că operează anumite schimbări asupra unor piese clasice, potrivit dorinței publicului, avînd în vedere că publicul pune preț pe vizionarea unor *piese mai noi* într-o *formă cît mai veche*. Și totuși, regizorul, ca urmare a obligației sale de a nu mai acorda atenție unui public despre care și-a dat seama că e lipsit de dorinți, o are și pe aceea de a folosi operele vechi ale vechiului teatru numai ca material de lucru, ignorîndu-le stilul, făcînd să li se uite autorii și să imprime astfel stilul epocii noastre tuturor acestor lucrări destinate altor epoci.

Regizorul care a dovedit el însuși că n-are un stil nou sau puncte de vedere fundamental noi, nu trebuie să caute acest stil nou în propriul său căpșor ci în *creația dramatică* a vremii noastre. El are obligația de

a reînnoi în permanență încercările care ar putea duce la făurirea unui teatru epic și documentar de proporții, pe măsura timpului nostru.

FRAGMENT DIN DISCUȚIA DINTRE BRECHT, JHERING, STERNBERG ȘI HARDT, ÎNREGISTRATĂ DE CĂTRE RADIODIFUZIUNEA DIN KÖLN

Jhering : Da, Brecht, ai dezvoltat aici o teorie foarte precisă, teoria referitoare la drama epică.

Brecht : Da, într-adevăr, această teorie a dramei epice ne aparține. Am încercat și să creăm câteva drame epice. *Omul* = *om* scrisă de mine, *Expediția spre polul de est* a lui Bronnen și dramele ingolstadt-iene ale autoarei Fleisser sînt scrise în tehnica epică. Dar primele încercări de a crea drama epică sînt cu mult mai vechi. Cînd au început ? Au început pe vremea cînd știința își luase marele start, în secolul trecut. Începuturile naturalismului au constituit și începuturile dramei epice în Europa. Alte sfere ale culturii, China și India, dispuneau încă de acum două mii de ani de această formă mai avansată. Drama naturalistă s-a născut din romanul burghez al lui Zola și Dostoievski, care, la rîndul lui, a prevestit pătrunderea științei în sferele artei. Naturaliștii (Ibsen, Hauptmann) au încercat să aducă pe scenă noile subiecte ale noilor romane și nu au găsit o formă mai adecvată acestui scop decît tocmai aceea a romanelor respective, adică cea epică. Reproșîndu-li-se însă imediat că lucrările respective ar fi nedramatice, odată cu forma au abandonat pe loc și subiectele respective, iar abordarea în aparență a unor noi sfere tematice, în realitate însă mai degrabă a formei epice, s-a împotmolit.

Jhering : Așadar, dumneavoastră pretindeți că drama epică dispune de o tradiție, despre care, în general, nu se cunoaște nimic. Susțineți că întreaga evoluție a literaturii din ultimii cincizeci de ani duce spre drama epică. Care este, după părerea dumneavoastră, ultimul reprezentant al acestei tendințe de dezvoltare ?

Brecht : Georg Kaiser.

.

DRAMA TREBUIE SĂ AIBĂ O TENDINȚĂ ?

Poate că nu trebuie s-o aibă, dar este sigur că o are. Fiecare dramă care nu are doar simpla tendință de a produce bani, are și o altă tendință oarecare. În ceea ce privește *drama* de pînă acum, ea nu poate fi izbăvită de damnațiunea veșnică nici măcar cu ajutorul unei tendințe. Drama contemporană se exclude din discuție, în cel mai real sens al cuvîntului, iar din cea aparținînd viitorului există deocamdată doar tendința.

noiembrie 1928

ÎN APĂRAREA LUI SHAW ÎMPOTRIVA PROPRIILOR SALE PRESIMȚIRI SUMBRE ¹

Îmi pare a-mi aminti că, de curînd, Shaw și-a formulat el însuși părerea despre viitorul dramei. El pretinde că, în viitor, lumea nu se va mai duce la teatru spre a înțelege ceva. Vroia, cu alte cuvinte, să spună că, în mod ciudat, simpla redare a realității nu mai

¹ Fragment dintr-un articol publicat la 25 VII 1926 în „Berliner Börsen-Courier“.

crează impresia de veridicitate. Oamenii mai tineri nu-l vor contrazice pe Shaw în cele susținute, dar, în ceea ce mă privește, trebuie să spun că lucrările dramatice ale lui Shaw au reușit să le pună în umbră pe celelalte din generația sa tocmai pentru că apelau, atât de fără teamă, la rațiune. Lumea sa este o lume care se naște din opinii. Destinele personajelor sale sînt opiniile acestora. Pentru a încheia o piesă, Shaw inventează niște conflicte, care oferă personajelor sale prilejul de a-și exprima cît mai pe larg vederile și de a și le confrunta cu ale noastre. (Nici un conflict nu e pentru Shaw prea învechit sau prea cunoscut ; nu are nici un fel de ambiție în direcția aceasta. Un cămătar banal valorează aur pentru el ; în poveste apare și o fată, animată de sentimente patriotice, pe Shaw neînteresîndu-l altceva decît să ne prezinte povestea acestei fete cît mai plauzibil, iar sfîrșitul sumbru al cămătarului cît mai firesc și mai dorit, pentru a ne scutura cît mai zdravăn concepțiile noastre învechite cu privire la aceste tipuri, și mai cu seamă cu privire la înseși concepțiile lor.)

Personajele lui Shaw își datoresc trăsăturile, probabil, plăcerii sale de a deregla obișnuitele noastre asociații de idei. El știe că avem un cîmplit obicei de a pune în aceeași oală toate caracteristicile unui anumit tip. În imaginația noastră, cămătarul este laș, perfid și brutal. Nici prin mînte nu ne trece să-i permitem unui cămătar să fie, de pildă, curajos. Sau elegiac, ori duios. Shaw îi permite aceste trăsături.

În privința eroilor, concepția îmbucurătoare a lui Shaw, potrivit căreia eroii nu sînt niște elevi model, iar eroismul este un fel de amestec, destul de opac, dar extrem de viu, din cele mai contradictorii trăsături, a fost cît se poate de nefericit completată de către urmașii săi mai puțin dotați, care au ajuns să susțină că nu există nici eroism și nici eroi. Dar, după părerea lui Shaw, nici aceasta nu contează prea mult. El găsește,

pare-se, că e mai sănătos de trăit între oameni obișnuiți decît între eroi.

În redactarea lucrărilor sale, Shaw procedează cu cea mai mare franchețe. Nu se sfiește să-și supună cele pe care le scrie permanentului control al opiniei publice. Pentru a da mai multă greutate judecăților sale, permite ca el însuși să fie controlat, subliniindu-și neconținut particularitățile, gustul său aparte, ba chiar și slăbiciunile sale (mici). Să nu omitem a-i mulțumi. Chiar dacă, pe alocuri, concepțiile sale sînt cu totul opuse celor din tînăra generație de astăzi, el este ascultat cu plăcere, căci este un om bun. Și ce s-ar putea spune altceva în plus despre un om! În afară de aceasta, pare-se că vremea sa a păstrat ceva mai bine ideile decît simțămintele și dispozițiile oamenilor. Se pare că trăinicia cea mai mare o vădesc opiniile despre ceea ce s-a dăruit în această epocă.

IATĂ UN LUCRU CARE SE TRANSMITE — PLĂCEREA DE A FACE CEVA

În mod semnificativ, este foarte greu să afli cîte ceva despre opiniile altor scriitori europeni. Presupun însă că de pildă despre literatură au întrucîtva una și aceeași părere, și anume că îndeletnicirea de a scrie este o activitate cu caracter melancolic. Shaw — nu există părere a sa despre ceva în lumea aceasta care să fi rămas necunoscută — se deosebește și în această privință de opinia colegilor săi. (Nu e o vină a lui, ci mai degrabă un ghimpe care-i stă în inimă, faptul că uriașa divergență de păreri față de restul Europei scriitoricești, care se referă aproape la toate obiectele din lume, nu se conturează suficient de clar, din cauza celorlalți, care nu-și exprimă părerile nici măcar atunci cînd le au.) Oricum, cred că Shaw ar fi de acord cu

mine cel puțin în privința faptului că Shaw scrie *cu plăcere*. Iar pentru vreo cunună de spini, așa cum o au martirii, nu și-a lăsat loc în jurul frunții sale. Nu s-a sustras cîtuși de puțin vieții din cauza activității sale literare. Dimpotrivă. N-aș putea spune dacă aceasta reprezintă vreun criteriu pentru măsurarea talentului, pot spune numai că efectul acestei veselii inimitabile și al acestei bune dispoziții molipsitoare este extraordinar. Shaw reușește într-adevăr să-ți creeze impresia că sănătatea sa intelectuală și fizică trebuie să sporească odată cu fiecare rînd pe care îl scrie. Poate că nu simțim cine știe ce desfătări dionisiace la citirea lucrărilor sale, dar e de nețăgăduit că ele degajă o atmosferă stenică. Singurii săi adversari, ca să spunem și despre aceștia cîte ceva, au putut fi cel mult niște oameni pentru care sănătatea nu înseamnă mare lucru.

În privința ideilor sale, în clipa de față n-aș putea cita, din memorie, nici una care să-i fie caracteristică, deși știu firește că are o mulțime; aș putea reda însă ceea ce a descoperit el a fi caracteristic la alții. Bineînțeles, după cum o recunoaște chiar el, în toate cazurile modul său de a concepe lucrurile este mai important decît concepția respectivă. Aceasta se potrivește întru totul unui om de factura sa.

Am impresia că el este preocupat în bună măsură de o anumită teorie evoluționistă, care, potrivit părerii sale, se deosebește extrem de mult, fundamental chiar de o altă teorie evoluționistă, de o factură, evident, minoră. În orice caz, convingerea sa, că omenirea e infinit susceptibilă de perfecționare, deține un rol de bază în lucrările sale. Deși nici una dintre cele două teorii nu-mi este prea bine cunoscută, mă raliez orbește și necondiționat celei aparținînd lui Shaw; este de înțeles că această mărturisire directă a mea poate fi luată drept o sinceră ovație pentru Bernard Shaw. Căci un om cu asemenea acuitate intelectuală și elocvență neînfricăată mi se pare demn de toată încrederea. De altfel, pentru mine, în general, întotdeauna și în orice

situație contează mai mult vigoarea unei afirmații decât utilitatea ei, iar personalitatea omului mai mult decât orientarea activității sale.

25 iulie 1926

CHEMARE ADRESATĂ TEATRELOR

Pentru a reprezenta aceste piese, vom găsi și vom construi căi potrivite, vom învăța să umplem sălile cu oameni ale căror concepții corespund vremurilor noastre, ale căror simțăminte sînt pline de prospețime și sinceritate. De-a lungul timpurilor, din teatru s-a păstrat ceva care a rămas neschimbat, și anume forța sa de înrîurire. Ea a fost exercitată însă mereu asupra altor oameni și în chipuri, de fiecare dată, diferite. Pentru a analiza forța noastră de înrîurire, nu trebuie să omitem a ne procura material uman proaspăt, iar pentru a obține efectul artistic dorit va trebui, la nevoie, să modificăm însuși teatrul într-atît încît actuala denumire de „teatru” nici să nu se mai potrivească. Avem a reflecta permanent la cum ar trebui să fie un teatru, ca să aibă ceva de comunicat epocii prezente, diferită de celelalte cel puțin în măsura în care fiecare epocă în parte diferă de alta. Și singurul criteriu valabil este propria noastră plăcere, așa cum o resimțim noi. N-are nici un sens să dăm ascultare obiecțiunilor potrivit cărora noi n-am fi competenți, modul nostru de a ne desfăta ne-ar fi propriu doar nouă și ca atare individualist. Numai în felul acesta ne vom crea singuri spectatorii.

UNICUL SPECTATOR PENTRU PIESELE MELE

Citind *Capitalul* de Marx, mi-am înțeles piesele. Ca atare, este evident că doresc o largă difuzare a acestei cărți. Firește, nu am descoperit că am scris o mulțime

de piese marxiste fără să-mi dau seama, ci că acest Marx a fost singurul spectator al pieselor mele, așa cum mi l-am imaginat vreodată. Căci pe un om cu asemenea preocupări trebuiau neapărat să-l intereseze aceste piese: și nu datorită caracterului lor intelectualist, ci din cauza propriei sale intelectualități, ele reprezentând pentru el un material intuitiv. Și toate acestea pentru că n-aveam nici prea multe păreri, nici prea multe parale, iar despre păreri aveam aceeași părere ca și despre parale. E bine să le ai pentru a le împărți, nu pentru a le păstra.

UTILIZAREA ȘTIINȚELOR ÎN CREAȚIILE ARTISTICE

Omul care zboară	Omul gelos
Omul care construiește poduri	Omul ambițios
Omul care poartă războaie	Omul în conflict de conștiință
Omul care exploatează	Omul altruist

În dramaturgie, categoriile din stînga și cele din dreapta pot apărea amestecat. Putem prezenta un aviator gelos, un constructor de poduri altruist etc. Dar cum stau lucrurile cu amestecul acesta?

Atît categoriile din dreapta cît și cele din stînga se cer îmbinate. Cele din stînga, luate separat, conferă unei piese de teatru ceva rece, inuman. Dar și pentru cele din dreapta e la fel de greu să apară izolat. Ambitișul trebuie să facă ceva care să intre în sfera categoriilor amplasate în stînga. Întîlnind astfel de îmbinări în dramaturgia actuală putem deosebi două tipuri, în funcție de faptul dacă cea primordială, cea însemnată, este categoria din stînga, sau cea din dreapta. Maniera dramaturgilor depinde de categoriile pe care le adoptă. Dezvoltarea dramaturgiei, aida evoluției din alte

domenii, pare să indice o tendință către categoriile aflate în partea stîngă. Dar aici dificultățile sporesc. E mult mai dificil de plăsmuit pilotul gelos decît un tip gelos care zboară, fiind mai simplu de redat o circumscriere a geloziei unui om care zboară decît o circumscriere a activității de zbor în cazul unui om gelos care zboară. Reprezentarea geloziei se modifică prea puțin dacă, din întîmplare, eroul s-a nimerit să fie aviator. Reprezentarea pilotajului însă suferă considerabil dacă pilotul e, din întîmplare, gelos. Gelozia, conștiința sensibilă, altruismul nu fac parte din problemele circulației. Chiar și ambiția, care la prima privire ar putea părea potrivită acestui tip de probleme, la o analiză mai profundă se dovedește că, de fapt, nu ține de ele. Firește, dezarmați, am putea pune întrebarea : oare piloții n-au dreptul să fie geloși etc. ? După cum s-ar mai putea întreba : oare gelosul (sau altruistul) în cauză nu se preocupă de nimic altceva, cît e ziua de lungă, decît de gelozie (sau de altruism) ? Cum ar fi o omenire formată doar din categoriile din dreapta ? În realitate, omul și anume omul adevărat, cald, viu (nici nu există un alt fel de om în realitate) este determinat din ce în ce mai mult de categoriile din stînga. Nu pentru că cele din dreapta ar fi dispărut sau că ar fi încetat să diferențieze individul, dar ele par a se uza foarte mult. În cazul unui singur om apar o mulțime din sfera categoriilor din dreapta, teribil de contradictorii, schimbătoare, chiar dacă nu întotdeauna etc. Și cu cît această serie, luată în total, este mai mare, cu atît individul este mai uman. Așadar, degradarea categoriilor din dreapta apare ca urmare a aglomerării lor. De pildă, dacă tipul lui Napoleon ar fi alcătuit numai din categoria „ambiiie“, am avea de-a face cu o dramaturgie extrem de sărăcicioasă.

În punctul acesta sîntem de acord cu reprezentanții de frunte ai realismului burghez. Nu există nici un motiv să rămînem în urma lor. Dar aceasta incumbă asumarea unei sarcini deosebit de importante.

CONSIDERAȚII CU PRIVIRE LA DIFICULTĂȚILE TEATRULUI EPIC

Un teatru care face cu toată seriozitatea încercarea de a juca una din piesele mai noi își asumă riscul unei transformări totale. Prin urmare, publicul asistă comod la o luptă între teatru și piesă, o încercare aproape academică ; în cazul în care îl interesează în general procesul de înnoire a teatrului, va putea constata numai dacă, din lupta aceasta pe viață și pe moarte, teatrul iese victorios sau învins. (Teatrul poate ieși victorios asupra piesei aproape numai atunci când reușește să evite cu totul riscul de a se lăsa modificat de către piesă, cea ce deocamdată reușește aproape în permanență. Pentru moment, nu ne interesează dacă piesa exercită vreo înrîurire asupra publicului, ci numai dacă o are asupra teatrului.

Situația aceasta va dăinui pînă ce teatrele își vor fi pregătit stilul de reprezentare cerut și permis de piesele noastre. Pentru aceasta nu ajunge ca teatrele să inventeze un fel de stil special pentru piesele noastre — așa cum s-a inventat de pildă la München așa-numita „scenă shakespeariană“ care era utilizabilă doar pentru Shakespeare — ci e nevoie de un stil care să scoată efecte noi din acea parte a repertoriului de teatru, viabilă încă și în zilele noastre.

Bineînțeles, transformarea totală a teatrului nu va trebui să fie expresia vreunui capriciu actoricesc de ordinul performanțelor tehnice ; ea trebuie să corespundă pur și simplu transformării spirituale integrale a epocii noastre.

Pînă acum, simptomele cunoscute ale acestei transformări spirituale au fost privite ca niște simptome maladive. Lucrurile se petrec așa întrucîtva pe drept cuvînt, căci la început, firește, devin vizibile numai aspectele de descompunere ale vechiului. Dar ar fi greșit să vedem în aceste aspecte — de pildă în așa-numita tendință spre americanizare — altceva decît

acele modificări maladive, determinate de adevăratele influențe spirituale de tip nou în bătrînul trup al culturii noastre, după cum ar fi greșit să nu remarci că în cazul acestor idei noi este vorba într-adevăr de niște idei și în general de fenomene *spirituale* și să încerci cumva a îndrepta teatrul, ca pe un bastion al spiritului, împotriva lor. Teatrul, literatura, arta sînt chemate dimpotrivă să creeze „suprastructura ideologică” pentru transformările efective reale din modul de viață al epocii noastre.

Dramaturgia nouă proclamă în operele ei, drept stil al teatrului vremii noastre, *teatrul epic*. Nu este posibilă prezentarea în cîteva formule a principiilor teatrului epic. Deși în cea mai mare parte nu sînt încă dezvoltate în amănunțime, ele se referă la interpretarea actoricească, la montare, la munca secretariatului literar, la muzica de scenă, la utilizarea filmului etc. Poate că esențialul în teatrul epic este faptul că nu apelează atît la simțirea spectatorului, cît mai ales la rațiunea sa: spectatorul nu trebuie să trăiască dimpreună cu cei de pe scenă, ci să analizeze, să dezbată cele ce se petrec acolo. Ar fi cu totul nedrept să-i contești acestui gen de teatru latura afectivă. Este la fel ca și cum ai vrea astăzi să i-o contești științei.

27 noiembrie 1927

BAZA ARTEI

Este absolut necesar să analizăm întregul complex de împrejurări în care se desfășoară, în prezent, nu numai dramaturgia, nu pentru a constata stările ce-i stau în cale, ci pentru că șansele sale depind de gradul în care ea poate cuprinde temelia societății. Problema vitală a artei nu este măsura în care se poate feri de marile

curente care străbat pământul, ci. cît de adînc poate pătrunde.

Aici se cuvine să combatem o concepție, potrivii căreia arta, ca și filozofia, ar începe doar în sfere înalte. Este o concepție statică, întemeiată pe mania istoricilor burghezi de a generaliza absolut totul. Așa se explică de ce ți se pare că arta și filozofia plutesc în eter, destul de departe de bază (care e mai puțin cunoscută și mai puțin interesantă, nefiind atît de favorabilă generalizărilor). În plus, mai poți vedea o serie întreagă de asemenea fosile ale suprastructurii; ele îți stau la alegere. Și atunci, în urmașii prea din cale-afară de specializați se naște speranța înșelătoare că și ei ar putea să sară peste cîte ceva, punînd în locul unei ideologii, pur și simplu, o alta. Filozofia, de pildă, în măsura în care astăzi tinde spre o totalitate, observă influența uriașă exercitată, de-a lungul istoriei, de ideologii asupra bazei, dar nu vede că de fapt aici este vorba de o influență a unor elemente cu valoare de document, extrase, în mod revoluționar, direct din transformările petrecute în bază. Desigur, însemnătatea unei arte pentru generațiile următoare începe abia din punctul în care ea „depășește baza”. Dar cu siguranță numai din punctul în care o înglobează în modul cel mai firesc. Sau, ca să spunem așa, acolo unde ele se „întrepătrund”.

DESPRE O NOUĂ DRAMATURGIE

Apucîndu-mă să scriu, la dorința dumneavoastră, ceva despre noua dramaturgie, aruncînd, în fugă, o privire asupra temei care-mi stă în față, întrevăd de pe acum, cu spaimă, că voi fi iarăși nevoit să apelez la un vocabular oribil. Dar este necesară renunțarea la amabilități, deoarece tema „noii dramaturgii” n-ar putea fi cu nici un chip tratată fără includerea unor

noțiuni politice, deci cu un vocabular pur estetic. Ca dovadă, falimentul evident al criticii esteticizante de azi, pusă în situația de a trata despre noua dramaturgie, respectiv despre ceea ce există din ea pînă în prezent.

Chiar și atunci cînd, instinctiv, sprijină dramaturgia nouă, acest gen de critică se lovește imediat de greutate, dacă este nevoită a o explica fie și numai în funcție de tematică. Dar și atunci cînd, tot instinctiv, o respinge, se vede nevoită să prezinte operele respective ca fiind pur și simplu neinteligibile, iar pe autorii lor ca pe niște proști sau reduși mintali. Apariția noilor piese este considerată de către aceștia, în cel mai bun caz, ca datorîndu-se unor anumite fluctuații afective necontrolate și necontrolabile ale unor tineri. Lucrurile se prezintă la fel și cu o anumită parte a mîntuitorilor burghezi ai condeului, însărcinați să înfățișeze concepțiile de-a dreptul extraordinar de clare ale proletariatului și ale conducătorilor săi, pe care ei le interpretează a fi doar niște expresii ale unor simple stări afective.

Trebuie să vedem limpede situația artei dramatice germane din timpul generației trecute. Ultimul val mai reprezentativ a fost spre sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea. Infectați de marele roman francez burghezo-civilizaționist, cîțiva dramaturgi au infectat, la rîndul lor, teatrul cu naturalism. Din punct de vedere politic, în sfera dramatică au pătruns teme cu totul noi. S-a folosit, ca mijloc ajutător, și fotografia. Dar cum nu se puteau obține efecte plastice cu ajutorul fotografiei, s-a apelat la psihologie. Personajele mici de statură au dobîndit o viață interioară neobișnuit de interesantă. Acest curent, despre care se poate spune că a avut de-a face cu arta literară doar pentru că piesele respective au fost scrise de literați talentați, n-a dat opere de seamă, n-a destelenit zone tematice noi pentru teatru, iar după cîteva încercări, s-a împotmolit cu totul : înșiși inițiatorii săi și-au renegat pe parcurs principiile arborate inițial și și-au petrecut restul vieții punîn-

du-și în ordine concepțiile estetice. În zilele noastre teatrul este acela care manifestă o inițiativă de acest fel. Se încearcă din nou, de data aceasta direct de către teatru, „apropierea de subiect“ ; iarăși se fotografiază (de data aceasta o face însuși teatrul) și va apărea din nou un produs care va avea de-a face cu arta numai în măsura în care la realizarea lui conlucrează oameni talentați din punct de vedere artistic.

Adevărul este că vechile tipare ale dramaturgiei s-au dus de rîpă. Nu prea are rost să cercetez cauzele, întrucît nimeni nu mai e dispus să le mai utilizeze vreodată. Căci trebuie spus odată pentru totdeauna, chiar dacă o generație întreagă de cronicari „cu experiență“ se vor pomeni dintr-o dată nevoiți s-o ia de la început cu abecedarul teatrului : vechile tipare ale dramaturgiei nu mai au nici un fel de viață : orice încercare de reînnoire a lor este absurdă și se va dovedi zadarnică. Toți acei oameni mai tineri, care încă mai folosesc aceste tipare, trebuie sabotati, chiar și dacă teatrele sînt de partea lor, pentru că furnizează hrană unui public lenș și needucat. Iar sabotajul trebuie să constea dintr-un boicot spiritual, și anume nu pentru că, din punct de vedere estetic, piesele lor ar fi proaste, ci pentru că în piesele lor se immortalizează, poate pentru prima dată în istorie, sau pentru a nu știu a cîta oară, imaginile învechite și corupte, a căror înlăturare revine nu numai geniilor, ci și oricărui om cumsecade. (Țin să adaug în mod special, pentru cei tari de o ureche, că această campanie de teroare nu se îndreaptă cîtuși de puțin împotriva oricăror piese neangajate în înfăptuirea revoluției politice mondiale. Nu, acest lucru nu este necesar : căci poate astfel se va înțelege necesitatea dispariției chiar și a pieselor orientate spre înfăptuirea unei revoluții mondiale, dacă ele mai conțin tocmai acele imagini eronate și învechite care fac necesară această revoluție.)

În clipa de față, frontul de luptă al noii dramaturgii se îndreaptă mai puțin împotriva vechii dramaturgii, care trebuie, pur și simplu, abandonată în voia soartei.

cît mai ales împotriva teatrului actual, adică a instituțiilor teatrale propriu-zise, fie că sînt finanțate din bugetul statului sau sînt companii particulare. Cele spuse aici s-ar putea să nu fie înțelese de la prima privire. Pentru a le înțelege se cere studierea de pildă a atitudinii presei. Oare a observat cineva că pentru critica dramatică actuală n-a existat nici o secundă posibilitatea de a privi dramaturgia, independent de teatru (de instituțiile reale etc.)? De la bun început, cronicarii au analizat creația dramatică *de parcă ar fi fost niște simpli agenți ai teatrelor*, puși să vadă numai dacă ea este sau nu un sprijin nou pentru teatrele existente, adică tocmai pentru aceste case de comerț, nemăipomenit de viciate, antrenate din capul locului în nestăvilitul proces de descompunere spirituală al clasei dominante. Orice piesă care nu oferă o șansă acestui teatru devenea indezirabilă, și fiecare piesă era judecată doar din acest punct de vedere. În mod sistematic, în orice articol de ziar în care este vorba despre teatru, o generație de tineri este trasă și astăzi încă pe sfoară, conjurată sau intimidată prin amenințări, în scopul de a lua în serios aceste case de amuzament, pîngarite de cele mai infecte spectacole.

Chiar dacă ai sta să răsfoiești teancuri întregi de cronici, nicaieri n-ai să întâlnești exprimată bănuiala că unele piese noi ar fi putut fi necorespunzător puse în scenă de către teatre, ajungînd astfel să slujească altui țel decît celui căruia îi erau destinate (și pe care poate l-ar fi împlinit). Această ciudată stare de lucruri se poate explica numai considerînd presa și teatrul ca fiind două industrii mari, adică: în calitate de deținătoare ale mijloacelor de producție, ele lucrează cot la cot față de producător; firește, ele trebuie să aibă în vedere, exclusiv și întotdeauna, într-o măsură mai mică valorificarea acestuia, decît cea a mijloacelor lor de producție. Pînă și unui om care nu este cointerestat nici financiar, nici spiritual, în aceste două industrii, îi vine greu să se lase cuprins de bănuiala că teatrele

ar putea prezenta dramaturgia modernă într-un mod cu totul greșit; căci aici acționează un curios concurs de împrejurări, a cărui legătură cu faptele de mai sus nu transpare la prima privire, anume că *și piesele noi exercită o influență asupra teatrului*. prezentate în forma veche și tinzând către vechiul scop, își exercită influența. În lipsa unui stil dramatic nou și adecvat vremurilor actuale, teatrele au găsit posibilitatea de a juca absolut orice. Se practică toate stilurile cu puțință, dar scoțînd cu grijă în evidență efecte moderne. Așa cum se joacă Eschil, Kalidassa, Molière și alții, la fel se pot juca, cu mult efect, și piese din creația contemporană.

Este de la sine înțeles că nu stă în puterea unuia sau a altuia, chiar dacă e vorba de conducători de teatru sau regizori de real talent, să realizeze în direcția aceasta o cotitură radicală, întrucît nu ei constituie cauzele decăderii catastrofale, care nu se manifestă cîtuși de puțin numai în teatru, ba nici măcar în mod mai pregnant acolo decît aiurea. Prevenirea devastării tuturor domeniilor de activitate spirituală de către capitalism nu depinde doar de un domn numit Rockefeller sau Ford. Este îndoielnic dacă ei s-ar putea schimba pe sine, dar e cert că nu pot schimba capitalismul. Compania Standard Oil a putut fi ridicată și dezvoltată de către domnul Rockefeller, dar același domn nu va mai putea să o transforme într-o întreprindere de folos obștesc, fără a o ruina. Cu alte cuvinte: ea *nu* poate fi transformată. A țipa după un teatru de tip nou înseamnă a țipa după o orînduire socială nouă. Tot ce pot face cei mai buni dintre actualii conducători de teatre este să se străduiască în permanență a crea *excepții*, adică să permită, *în mod excepțional*, o activitate spirituală în teatru.

Dar ce legătură au toate astea cu noua dramaturgie, se va întreba cel care-și poate închipui o nouă drama-

turgie independent de un nou stil interpretativ, sau care crede că numai dramaturgia va putea impune un nou stil dramatic (deci nu numai o modificare de nuanță a vechiului stil, aflată încă în raza de acțiune a acestuia). Se impune totuși o analiză a acestor lucruri și corelații, fie și numai pentru ca cel puțin nimeni să nu creadă cumva că a cunoscut ceva din noua dramaturgie (chiar dacă a văzut vreuna dintre noile piese puse în scenă).

Neavînd nici un sens să enunț în gol principii în favoarea unei dramaturgii, care, din motivele expuse mai sus, n-a putut fi văzută mai deloc, mă rezum la a indica fugar ceea ce nu mai poate fi cuprins în vechea formă a piesei de teatru, dar care ar trebui să poată fi realizat de către noul tip de teatru, indiferent dacă pe această cale s-ar împlini sau nu un scop cu totul diferit.

Vechea formă a piesei de teatru nu permite reprezentarea lumii, așa cum o vedem noi astăzi.

Evoluția, tipică pentru noi, a unui destin uman, nu poate fi arătată în forma dramatică actuală.

Dat fiind că, în timp ce dumneavoastră citiți aceste rînduri, eu trăiesc în anul 1928, și nu în perioada dintre anii 1600 și 2000, va trebui din nou să folosesc acel vocabular urît, care nu vă aparține, dar care nu se poate spune că mi-ar aparține numai mie: Soarta unei Rose Bernd sau a țesătorilor etc. nu mai poate fi considerată tragică și deci nici prezentată ca atare, într-o epocă în care asemenea catastrofe sînt puse pe seama unei simple lipse a civilizației, pentru a cărei remediere de mult s-au făcut propuneri practice. Măsură dezastrului provocat de astfel de piese sau care, la rîndul său, generează astfel de piese o dovedește concepția existentă astăzi în capul unora, potrivit că-

reia omenirea s-ar afla pe drumul cel mai sigur pentru înlăturarea tragicului în general din lume prin simple măsuri civilizatorice. *Ce tragic?* Cel al Rosei Bernd? Cu siguranță.

Forma unor asemenea piese este anecdota. Ea pare a fi utilizabilă întotdeauna acolo unde există un acord între povestitor și ascultător sau ascultători — dacă sînt mai mulți. Atunci, aidoma unui fulger, cum se spune foarte frumos, anecdota luminează situația (care dintr-o dată li se pare cunoscută tuturor). Îmi imaginez că în drama franceză trebuie să fi existat un asemenea acord, fiind construită pe scheletul unei societăți bazate pe convenții obligatorii și recunoscute ca atare. Nu știu dacă ea a existat în Anglia elisabetană; acolo au existat însă marile pasiuni de natură să depășească toate divergențele, fiind înțelese de toți, chiar și în sfera sau tocmai în sfera unde sfărîmau orice convenție. Anecdota lui Shakespeare și-a dobîndit universalitatea prin pasiune.

Teatrul nostru fiind ateist, sîntem nevoiți să recurgem la prezentarea raporturilor interumane. Aceste raporturi nu mai pot fi prezentate astăzi din următoarele motive... (politizarea raporturilor etc.).

Ne-am pus întrebarea de ce oare azi teatrul nu mai poate cuprinde marile complexe tematice.

Lipsește cumva geniul?

Estetica burgheză alege acest răspuns.

Bătăliile pentru bobul de grâu etc. nu pot fi întâlnite pe scenele noastre.

În cele ce urmează, problema teatrului va fi analizată dintr-un unghi de vedere mai puțin obișnuit: cel sociologic. O lectură a acestui tratat nu va putea servi cronicarilor teatrului contemporan drept sursă de inspirație, sau de documentare. Dar ar putea avea un

efect subsidiar meritoriu: le-ar răpi atît lor cît și tuturor celorlalte elemente burgheze (adică celor ce au legătură cu problemele estetice) speranța că vor putea trăi vreodată aievea teatrul pe care și-l doresc, care le-ar aduce ceva nou și care să fie pe înțelesul lor. Un asemenea teatru nu va mai veni.

Pretenția cîtorva esteți... de a nu mai juca deloc piese vechi, este un mod burghez de a fugi de problema propriu-zisă. Vechile piese se cuvin a fi utilizate de către teatrul actual potrivit valorii materialului lor faptic, într-un spectacol de stil nou, dar nu pentru a demonstra vreo tendință oarecare.

Recrutarea teatrului pentru scopuri ale luptei de clasă prezintă un pericol pentru adevărata revoluționare a teatrului. Nu e întîmplător faptul că această recrutare n-a început de la operă, ci de la regie. Partizanii luptei de clasă, mînați de dorința uzurpării mijloacelor artistice, au fost nevoiți de la bun început să recurgă la mijloace noi (jazz-ul și filmul), și astfel nu au putut ajunge la o revoluționare adevărată a teatrului în sine. Deși meritorie din punct de vedere politic, difuzarea suflului revoluționar prin efecte scenice care cel mult au darul de a crea o atmosferă activă, nu poate revoluționa teatrul, fiind ceva de ordin provizoriu, care nu poate fi continuat, ci numai înlocuit de către o artă teatrală cu adevărat revoluționară. Acest teatru este în fond antirevoluționar, fiind pasiv, nefăcînd altceva decît să repete ceva ce a fost. El este obligat să reproducă tipologii deja existente, așadar dominante, deci, în accepțiunea noastră, burgheze, iar pentru a dobîndi alte prototipuri, trebuie să aștepte revoluția politică. Aceasta este ultima formă a teatrului naturalist burghez.

DIALOGURI DESPRE ARTA ACTORICEASCĂ

1

— În piesele tale, actorii au întotdeauna mare succes. Personal, ești mulțumit de ei ?

— Nu.

— Pentru că joacă prost ?

— Nu, pentru că joacă fals.

— Dar cum ar trebui să joace ?

— Pentru un public al epocii științifice.

— Cum adică ?

— Arătându-și cunoștințele.

— Ce fel de cunoștințe ?

— Cunoștințele privind raporturile dintre oameni, atitudinile oamenilor, forțele oamenilor.

— Bine, să zicem că acestea le sînt cunoscute. Dar cum să arate ei ceea ce știu ?

— Prezentînd totul conștient. Descriptiv.

— Și cum o fac la ora actuală ?

— Cu ajutorul sugestionării. Se lasă ei înșiși să cadă în transă, determinînd apoi în rîndurile publicului aceeași stare.

— Dă-mi un exemplu !

— De pildă au de jucat scena unei despărțiri. Ce fac ei ? Se transpun în dispoziția proprie unei despărțiri. Vor ca și publicul să se pătrundă de atmosfera despărțirii. Dacă sugestia le reușește, pînă la urmă nimeni nu mai vede nimic, nu mai învață nimic ; în cel mai bun caz, fiecare își aduce aminte de ceva. Pe scurt : fiecare simte, se emoționează.

— Parcă ai descrie un proces erotic. De fapt, cum ar trebui să fie procesul respectiv ?

— Spiritualizat, ceremonios, ca un ritual. Spectatorul și actorul să nu se apropie, ci să se depărteze unul de celălalt. Fiecare să se depărteze de sine însuși. Altfel, tema, necesară cunoașterii, dispare.

— Ai întrebuințat mai înainte expresia „științific”. Cu alte cuvinte, vrei să spui că amiba, când e observată, nu se bate pe burtă cu omul care-o studiază. Omul nu se poate transpune în starea amibe, dar omul de știință încearcă s-o înțeleagă. Oare în cele din urmă reușește ?

— Nu știu. Încearcă s-o pună în corelație cu celelalte lucruri pe care le-a văzut.

— Deci, actorul nu trebuie să facă inteligibil omul pe care-l înfățișează ?

— Poate nu atât omul respectiv, cât mai ales procesul faptic. Vreau să spun : dacă doresc să-l văd pe Richard al III-lea, nu vreau să mă simt eu însumi ca Richard al III-lea, ci vreau să pătrund acest fenomen în toată ciudățenia și caracterul său ininteligibil.

— Atunci să venim la teatru pentru a vedea știința ?

— Nu, teatru.

— Înțeleg : tipul științific își are, ca ori și ce alt tip, teatrul său.

— Da. Numai că teatrul din zilele noastre îl are ca spectator pe tipul științific, dar nu se ghidează după el. Căci acesta își lasă și rațiunea la garderobă, odată cu hainele.

— În fine, n-ai putea să-i spui actorului cum să joace ?

— Nu. El este azi întru totul dependent de spectator ; i se supune orbește.

— N-ai încercat niciodată ?

— Ba da. În permanență.

— Și, a reușit ?

— Uneori da. Și anume dacă era talentat, dacă avea încă suficientă naivitate și-i mai făcea totul plăcere. Dar și asta numai la repetiție, atâta timp cât eram de față numai eu și nimeni altcineva, deci atâta timp cât avea în față acel tip de spectator de care ți-am vorbit. Pe măsură ce se apropia data premierei, se depărta tot mai mult de ceea ce ar fi trebuit să fie,

devenind vizibil un altul, căci simțea că așa nu va plăcea spectatorilor care urmau să vină.

— Crezi într-adevăr că n-ar plăcea ?

— Mă tem că da. În tot cazul, riscul ar fi mare.

— Dar, treptat, n-ar putea să placă oare ?

— Nu. Căci atunci spectatorului nu i s-ar părea că vede cum se naște, treptat, ceva nou, ci ar constata că, treptat, dispare ceva vechi. Și, treptat, spectatorul n-ar mai veni la teatru. Pentru că servit treptat, noul este oferit doar pe jumătate, deci fără vigoare și fără eficiență. Aici nu e vorba de o îmbunătățire a modului calitativ ; este vorba de o cu totul altă finalitate. Adică, teatrul nu continuă să servească acum aceluiași scop, dar ceva mai bine decât înainte, ci servește unui alt scop, chiar dacă la început o face ceva mai prost. Care ar fi rezultatul unei astfel de încercări de a introduce noul prin contrabandă ? Cel mult s-ar spune despre actor că are ceva „bătător la ochi“. Dar nu arta sa actoricească va bate la ochi, ci el însuși. Ar deveni „penetrant“. Și totuși, faptul că bate la ochi este o caracteristică a acestei arte actoricești noi. Sau i se va reproșa actorului că e prea conștient, iar conștiența este și ea o asemenea caracteristică.

— Există încercări în această direcție ?

— Da, câteva.

— Dă-mi un exemplu !

— Când o actriță de tipul acesta nou a interpretat rolul slujnicei în *Oedip*, a anunțat moartea stăpînei cu un glas complet lipsit de simțire, dar pătrunzător : „e moartă, moartă“, și „Iocasta a murit“, fără urmă de tînguire, dar atît de hotărît și irezistibil, încît faptul pur al morții a avut în clipa respectivă un efect cu mult mai mare decât ar fi putut avea orice trăire personală a durerii. Deci, ea nu și-a lăsat vocea pradă sentimentului de groază, ci numai expresia chipului, printr-un machiaj alb scoțînd în evidență efectul pe care-l produce moartea asupra celor care asistă la pro-

ducerea ei. Știrea adusă de ea că sinucigașa s-ar fi prăbușit ca și cum ar fi fost hăituită, conținea mai puțin milă pentru cea sfârșită, cât mai ales triumful hăitașului, așa încît pînă și celui mai sentimental dintre spectatori îi apărea clar că aici s-a împlinit un verdict la care se cuvenea să adere și el. Cuprinsă de uimire, a descris într-o propozițiune clară turbarea și aparenta inconștiență a muribundeii, iar tonul fără echivoc cu care a spus „Și cum s-a sfîrșit, nu știm” — un omagiu sărăcăcios dar neinfluențabil — a refuzat orice comunicare în plus despre această moarte. Însă, în timp ce cobora puținele trepte existente pe scenă, pașii ei erau atît de mari, încît micuța ei siluetă părea să parcurgă o distanță enormă de la locul pustiu al faptei odioase pînă la oamenii din avanscenă. Ținînd mîinile în sus, bocind în mod mecanic, părea că imploră mila și pentru ea însăși, cea care a văzut nenorocirea; rostind tare cuvintele „Și-acum tînguîți-vă”, a contestat orice justificare a vreunui bocet mai timpuriu și nemotivat.

— A avut succes ?

— Modest : doar la cunoscători. Cufundați prin intropatie în sentimentele personajelor dramatice, aproape nici unul dintre spectatori n-a participat la deznodămîntul spiritual al acțiunii, astfel încît acel cumplit deznodămînt nu și-a exercitat aproape nici un efect asupra spectatorilor care au găsit într-însul doar prilejul unor noi stări efective.

17 februarie 1929

2

- În teatrul acesta, actorul este un obiect de studiu.
- Ce se învață cu ajutorul lui ?
- Comportamentul omului.

— Dar nu se putea învăța același lucru și cu ajutorul vechiului tip de actor, care era într-o măsură mai mare un element generator de plăcere?

— Iată o întrebare periculoasă, ba chiar răuvoitoare. Așa după cum învățătura nu exclude plăcerea, la fel nici plăcerea de a savura ceva nu exclude posibilitatea de a trage unele învățăminte în timpul acela. Dacă defalci în etape procesul interpretativ, într-adevăr o perioadă de timp spectatorul avea posibilitatea să învețe, dar după aceea actorul a continuat, ca să spunem așa, să joace, și acum plăcerea a distrus cu totul procesul de instruire. Pornind de la aceeași idee și spunînd-o mai direct, ar suna cam așa: lecția trebuie oprită înainte de a lua naștere plăcerea, spre a permite utilizarea acelor învățate.

— Așadar, criteriul utilității este etalonul de apreciere? Asta ar însemna că singurii actori care au atins și pînă acum un țel asemănător sînt comicii.

— Da, ei ne învață cum să ne comportăm, arătîndu-ne ceea ce este nepractic și în felul acesta reușesc uneori să facă din spectator un moralist.

— Cu alte cuvinte, noul tip de actor ar avea menirea de a-și transforma spectatorii în moraliști sau oameni de stat? Omul le este înfățișat de către el ca material brut.

— *fragmente* —

3

— Actorul reproduce citate, citează spusele personajului pe care-l întruchipează.

— Ceea ce-i oferă autorul textului sînt abstractizări ale unei realități, iar el le concretizează. Prin urmare, actorul nu trebuie să încerce a arăta ceva de ordin

metafizic, ceva „de dincolo“, „dintre“ sau „din alte sfere“ ; atunci și-ar îndeplini menirea numai pe jumătate. Dacă cel care a scris textul a vorbit de „luptă“ sau de „înșelăciune“, actorul prezintă o anumită luptă, de pildă pentru o bucată de pâine, sau o anumită înșelăciune.

— Atunci îi învață pe spectatori să dobândească o concepție ?

— Nu. Îi învață comportarea, ceva metodic. Așază în fața ochilor țelul urmărit. Nu oferă o privire de ansamblu a atitudinilor omului și nu prezintă „omul“ în general.

CARACTERIZAREA ÎN DRAMĂ

1

Secretul marilor personaje dramatice constă, în parte, în faptul că pot lua aproape orice întrupare, avînd într-însele suficient loc pentru o mulțime de trăsături individuale. Așa după cum, în piesele de care vorbim, autorul permite adoptarea mai multor opinii pe marginea subiectului, la fel se întîmplă și cu personajele : sînt cu totul nedelimitate. De pildă, Eduard al II-lea poate să fie un bărbat puternic și rău, după cum poate la fel de bine să fie slab și bun. Căci felul slăbiciunii și cel al răutății sale este foarte profund și metafizic, prezent în cele mai diferite tipuri umane.

2

Marea dramă se bazează, în tipurile sale principale, pe similitudinea dintre oameni, vizibilă imediat, de exemplu, dintr-o comparație a acestei specii cu cea a maimuțelor.

DRAMATURGIA DIALECTICĂ

1

CE ESTE DIALECTICA ?

Astăzi se obișnuiește — și mai toți cronicarii profesioniști ai teatrului sau ai creației dramatice se situează pe această poziție — să se adopte punctul de vedere potrivit căruia se cuvine să vii la teatru pătruns de naivitate, existînd convingerea că acest lucru este posibil. Dacă cei din teatru își cunosc meseria, atunci spectatorul n-are altceva de făcut decît să fie prezent (și cronicarii, fiind plătiți pentru aceasta, sînt întotdeauna prezenți). Din punctul de vedere al teatrului de tip nou, n-ar fi însă mare lucru de obiectat față de o atitudine naivă a spectatorului, dacă ea ar fi cu putință. În cele ce urmează, vom arăta însă că ea nu este cu putință și de ce nu este cu putință. Dacă însă ea nu este cu putință, trebuie ca spectatorului să i se ceară să urmeze calea (mai incomodă) de pregătire, de a învăța ceva, înainte de a se prezenta la teatru. Atunci, spectatorul trebuie să fie „în temă”, să fie pregătit, „învățat”. Chiar și această pregătire este însă suficient de dificilă. Astfel, în cele ce urmează, va trebui să vorbim despre „dialectică”, fără a explica ce înseamnă ea, întrucît dialectica este un element component nu numai al culturii proletare, ci și al celei burgheze (cel puțin dialectica idealistă) și, ca atare, presupunem cu malițiozitate că este cunoscută.

În cele ce urmează va fi vorba deci mai puțin despre explicarea pe larg a noii creații dramatice ca fiind dialectică (deși este vorba și despre aceasta, chiar dacă pînă acum faptul n-a fost subliniat), și nu se va vorbi prea mult nici despre dialectica dezvoltării acestei crea-

ții (care ar fi mai degrabă sarcina unei adevărate teorii a literaturii), cât, mai ales, despre o încercare modestă de a arăta efectul revoluționar pe care îl exercită dialectica pretutindeni unde pătrunde, ca și rolul ei de cel mai bun gropar al ideilor și instituțiilor burgheze.

2

Acest argument important ne permite să tratăm *cu toată seriozitatea* pe mai multe pagini un domeniu, care altminteri nu ar părea să necesite o asemenea tratare, ba chiar nici n-ar justifica-o — domeniul dramatic și teatral.

Astfel, pe de o parte avem o producție dramatică, producție care, potrivit naturii ei, implică teatrul în sensul cel mai concret — sala de spectacol, scena, omul — și care are absolută nevoie să le transforme integral pe toate, inclusiv pe spectator (nevoia aceasta este cea mai stringentă dintre toate câte există), iar pe de altă parte, un teatru care nu face altceva decât să ceară marfă, materie primă, pentru ca trecînd-o prin *aparatul* său, să o transforme din nou în marfă. Pe de o parte o producție, deloc lipsită de tradiție, în posesia unor suficiente îmbunătățiri cantitative pentru a putea trece la îmbunătățirea calitativă hotărîtoare a întregului, și care a ținut pasul cu transformările neconținute, dar acum tot mai rapide, ale bazei social-politice (sau le-a venit în întîmpinare), pentru a putea acum trage *consecințele*; iar pe de altă parte, o seamă de exponenți ai artei divertismentului care, procedînd la o clarificare incomodă prin consecințele sale, generată însă tocmai de acestea, combate lucrările care îi sînt de neînțeles, cu ajutorul unui idealism învechit și neutilizat niciodată altundeva, stimulînd în felul acesta

tocmai consecințele sale. Ceea ce așteaptă (dar oare în numele cui o face?) de la nou ar fi o variantă a vechiului, o aprovizionare a aparatelor lor pentru a și le putea utiliza. Iar ceea ce combat reprezintă noul, a cărui variantă (scoasă din uz) înseamnă pentru ei vechiul. Ei așteaptă o dramaturgie nouă, pentru că cea veche li se potrivește tot atît de puțin pe cît corespunde ideologia acesteia practicii lor. Și întrucît vechea dramaturgie, a cărei „înnoire“ o cer, a fost de tip burghez, ei înșiși fiind burghezi, se așteaptă ca și noua dramaturgie să fie iarăși de tip burghez. Numai că marii burghezi care au făcut marea dramaturgie burgheză n-au scris-o pentru micii burghezi produși de ei, și ca atare nu se va mai naște o nouă dramaturgie burgheză.

Ceea ce noi am intitulat „dramaturgia dialectică“ — o dramaturgie cu siguranță înjumătățită, cu totul incompletă, necesitînd o concretizare de care nu poate beneficia, fiind avizată la o altă jumătate, aceea menită a o completa — este, desigur, potrivit originii sale, poate și conținutului său material, o dramaturgie burgheză (și nicidecum *proletară*), dar nu și potrivit menirii și utilității sale. Într-o orînduire socială burgheză ea va reprezenta tot atît de puțin ca și aplicările marii dialectici materialiste în fizică, istorie, psihologie și economie.

3

IDEEA DE BAZĂ : APLICAREA DIALECTICII DUCE SPRE MARXISMUL REVOLUȚIONAR

Există un realism vulgar și plat, care nu a dezvăluit nicicînd corelațiile mai profunde, și de aceea a devenit extrem de chinuitor, mai ales acolo unde a avut efecte

tragice, întrucît n-a reușit să prezinte, așa cum crede, o natură veșnică și neschimbătoare.

Acest stil a fost denumit „naturalism“, întrucît el reproducea fidel natura umană, adică nemijlocit, așa cum se arată ea. În cadrul său¹, „omenescul“ a jucat un rol de seamă; el era acela care-i „unea“ pe toți (și acest fel de unire le ajungea tuturor). „Mediul ca destin“ provoca mila, acel sentiment pe care îl ai atunci cînd, neputînd acorda vreun sprijin, „iei parte“ cel puțin în gînd la cele ce se întîmplă. Mediul era însă privit ca natură, deci nemodificabil și inevitabil.

Totuși, forma „dramatică“ a piesei de teatru a început să se descompună — elementul progresist cel mai important al noului ce avea să fie în curînd lichidat — în parte din cauză că acești dramaturgi erau influențați de marile romane franțuzești, burghezo-civilizatoare, dar în principal, pur și simplu pentru că realitatea însăși începea să domine aici.

Pentru a da glas realității, trebuia aleasă o formă epică, și adoptînd-o, dramaturgii s-au ales pe loc cu reproșul că ei n-ar fi dramaturgi, ci un fel de roman-cieri camuflați. Se poate spune că, odată cu forma „nedramatică“ au dispărut din nou² și temele net realiste, sau invers: dramaturgii și-au lichidat încercările.

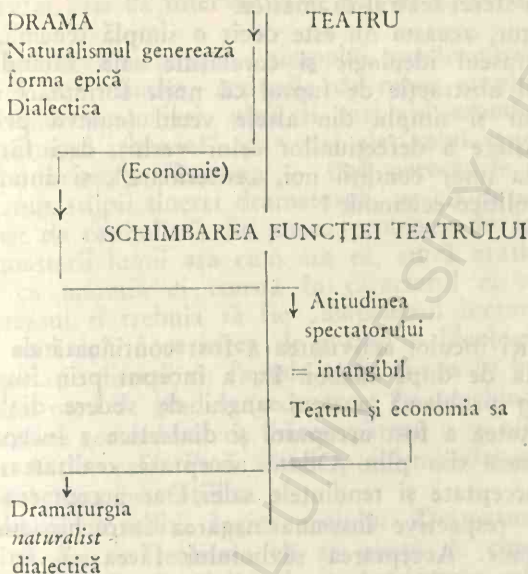
¹ Tocmai în deceniul în care temele proletare cunosc o abordare extrem de hotărîtă, omenescul a ajuns la cel mai mare preț pe scenele teatrelor. Durerea era aceea care storcea din om acest omenesc. Exploatarea fizică a săracilor era uimată acum și de cea psihică. Mimilor care reușeau să imite cît mai firesc cu putință chinurile exploataților li se azvîrleau sume care reprezentau dublul unui salariu de ministru. Iar prestigiul social al exploataților creștea proporțional cu gradul de participare la acest proces de etalare a victimelor lor. În scîrba față de mirosul de om sărman se amesteca și o înduioșare provocată de mila autorului. Dintre toate simțămintele omenești rămăsese doar durerea. Se ajunsese la un soi de dramaturgie a canibalilor.

² „Răsuna în vale, dar nu și pe înălțimi“.

Înainte ca mișcarea — care avea de-a face cu literatura numai în măsura în care operele respective fuseseră scrise de oameni cu talent literar — să fi creat opere de seamă și desțelenit noi domenii tematice pentru teatru, inițiatorii ei își și renegaseră principiile, petrecându-și restul vieții cu punerea în ordine a esteticii lor. Dar odată cu forma „dramatică“ a prins să se clatine și individul ca motiv central. Aflându-se aici, în parte, sub influența picturii impresioniste burgheze, artiștii n-au văzut „elementele naturii“ în evoluție și acționând ele însele, ci într-un mod nedialectic, ca fiind părți ale „naturii“, lipsite de viață, și atunci viața, elementul însuflețit, a fost redată prin atmosferă, iar efectul s-a obținut mai mult din inefabilul existent „printre“ cuvinte (considerate vulgare), mijlocind astfel „trăiri“ în locul cunoștințelor. Acest fapt a făcut din „natură“ un obiect al desfătării (ceea ce a generat apoi acea *critică culinară*, întru totul burgheză, a unui Alfred Kerr etc.), dramaturgia devenind, într-un anume sens, o dramaturgie primitivă, de canibali!¹ Pentru a-i insufla viață clișeului, căci așa cum era nu genera efecte plastice, pentru a-i da o anume libertate și a crea valori, s-a apelat la psihologie. Siluetele de statură mică au dobândit o viață interioară nemaipomenit de fermecătoare. Prin descompunerea indivizibilului, a individului în elementele sale componente, s-a născut *psihologia*, care, după ce a studiat în detaliu elementele componente, nu le-a mai recompus, firește, într-un individ. Odată cu „dramaticul“ s-a destrămat și individul.

¹ Poate că nouă, celor tineri, ne lipsesc anumite elemente necesare înțelegerii faptelor. Înainte de toate ne lipsește acea goană după trăiri a burgheziei în descompunere, acea patimă bolnăvicioasă de a te înfrupta și din trăirile altora, de a gusta suferința oricărei mame care-ți iese în cale. Pentru noi teatrul nu reprezintă un oficiu de înlocuire cu surrogate a unor întâmplări netrăite.

CALEA DRAMATURGIEI DIALECTICE



În rezumat : dramaturgia naturalistă a preluat de la romanul francez, odată cu tematica sa, și forma epică. Noua dramaturgie a preluat-o pe aceasta din urmă (partea cea mai slabă a dramaturgiei naturaliste !) ca pe un principiu pur formal, renunțând la tematică. Odată cu acest mod epic de redare, a preluat și acel element didacticist, existent deja în dramaturgia naturalistă — o dramaturgie a trăirilor —, dar el a fost pus în evidență ca atare abia în oarecare măsură când dramaturgia a început să folosească noua formă epică de oglindire a realității, după o serie de încercări pur constructiviste în spațiul gol, descoperind astfel dialectica realității (și devenind totodată conștientă de propria sa

dialectică). Încercările în vid nu fuseseră însă niște simple ocolișuri. Ele au dus la descoperirea rolului gesticii. Gestică a însemnat pentru ea elementul dialectic propriu sferei teatral-dramatice.

Desigur, aceasta nu este decît o simplă schemă, care arată traseul ideologic și corelațiile sale, făcînd însă cu totul abstracție de faptul că noile formulări nu se nasc pur și simplu din altele vechi (cumva printr-o recunoaștere a defecțiunilor celor vechi), deci fără intervenția unor condiții noi, „exterioare“, și anume de ordin politico-economic !

5

De aici încolo, activitatea a fost continuată de către generația de după război. Ea a început prin introducerea în problemă a unui unghi de vedere dialectic.

Realitatea a fost acceptată și dialectica a început să funcționeze din plin. Odată acceptată realitatea, trebuiau acceptate și tendințele sale. Dar acceptarea tendințelor respective însemna negarea întruchipării sale momentane. Acceptarea războiului făcea să nu mai poată fi negată revoluția mondială. Dacă prima reprezenta o necesitate, era numai din cauza celei de-a doua. Dacă capitalismul imperialist provoca o probă de anvergură a uriașei sale concentrări de colective de mari proporții, aceasta trebuia să devină o repetiție generală a revoluției mondiale ! Dacă provoca într-un spațiu dat o migrație a maselor, ea trebuia înțeleasă ca marea migrație verticală a ultimei lupte de clasă !

Războiul a scos în evidență rolul pe care era menit să-l joace în viitor individul. Doar ca reprezentant al celor mulți mai putea individul să exercite influență energetică. Dar intervenția sa în marile procese economico-politice se mărginea la exploatarea lor. „Masa indivizilor“ își pierdea însă indivizibilitatea prin carac-

terul său repartizabil. Fiecare era mereu repartizat undeva, iar ceea ce începea să se deruleze era un proces care avea prea puțin în vedere individul, neputînd fi influențat nici de intervenția și nici de dispariția acestuia.

Grandoarea materială a timpului, spectaculoasele sale performanțe tehnice, acțiunile de mare amploare ale magnatilor financiari, pînă și războiul mondial, acel uriaș „măcel material“, dar mai ales rolul șansei și al riscului în viața fiecăruia — iată percepțiile care au constituit stîlpii tinerei dramaturgii, pe cît de idealistă, pe atît de capitalistă. Se punea problema înfățișării și recunoașterii lumii așa cum era ea, adică arătînd fără milă că măreția ei consta în caracterul ei nemilos; dumnezeul ei trebuia să fie „dumnezeul lucrurilor așa cum sînt ele“. Încercarea de a crea o ideologie nouă, în corelație directă cu faptele reale, ținea în burghezia al cărui mod de gîndire (recunoscut ca meschin) și mod de acțiune (considerat ca măreț) păreau a se afla într-o contradicție crasă. Pusă astfel, problema devenea doar o problemă a generațiilor.

Trebuia dovedită logica realului. Dramaturgia respectivă crea o realitate cît se poate de ciudată. Pe de o parte era conștientă de preponderența rolului său istoric. Era martora unor vremuri deosebite, cu figuri marcante și confecționa adevărate cronici ale acestora. Dar le vedea pe toate în mișcare („așa am construit noi bărăcile lungi din insula Manhattan“). Baal și Alexandru din *Expediția în spre Polul Est* erau priviți istoric. Nu numai că Baal însuși era reprezentat ca o personalitate istorică, cu transformările sale, cu „consumul“ și „producția“ sa și cu influențele pe care le exercita asupra oamenilor întîlniți de el, dar pînă și existența sa literară, ca fenomen spiritual de o anumită factură, era privită ca un fapt istoric. „Viziunea“ sa era istorică, avînd cauze și efecte. Ceea ce făcea sau spunea Baal reprezenta un material documentar despre

el sau împotriva lui: gîndirea și existența sa păreau identice, iar biografia sa era în așa fel alcătuită pentru scenă, încît chiar și interesul pentru el însuși trebuia să scadă odată cu interesul pe care îl stîrnea el în celelalte personaje aflate în scenă. (Pictorul Neher a spus următoarele despre montarea de la Berlin: „N-am de gînd să creez cine știe ce cadru pentru ultimele scene. În această stare, băiatul nu mai poate să pretindă mai multă atenție. Cîteva scînduri vor fi suficiente.“ Și a fost teribil de adevărat. La începutul piesei a construit cîteva pereți înalți pe care erau pictate acele figuri care aveau să însemne în piesă relațiile lui Baal, „victimele“, spunînd: „Așa, trebuie să-i ajungă atît. Aici guverna dumnezeul lucrurilor, așa cum sînt ele.“)

Dar realitatea astfel creată nu reprezenta realitatea de afară decît foarte incomplet. Întîmplările reale nu mai erau altceva decît aluzii sărăcăcioase la procese spirituale, plasate între cîteva grinzi goale, care se mărgineau la a pune la dispoziție elementele pentru ceea ce avea să fie prezentat. La scena „Între anii o mie nouă sute... și o mie nouă sute... găsim...“ decorul lui Neher consta dintr-o hartă ca de copii, care sugerează doar ideea de hartă, căci nu reda vreo regiune anume — și o mașină eoliană care făcea un puternic curent de aer.

„Sinuozitățile omenеști erau redată la modul primitiv, iar ceea ce s-a ales din întîmplările reale a servit drept material intuitiv (puntea măgarului). În schimb erau etalate spre a fi citite o serie de pancarte. La fel și cu *Expediția înspre Polul Est* — și acolo cîteva incidente burgheze sărăcăcioase aveau să permită fapte și exprimări de înalt nivel...

Dealtfel, să nu uităm că din clipa în care teatrul a devenit din nou un lăcaș de cugetare și încă unul recalcitrant, o atmosferă solemnă, îmbîcsită, creată în

teatru de naturalism și de expresionism, s-a spulberat repede, în locul ei instalându-se un soi de veselie și, dacă vrei, chiar de proastă creștere, bazată în parte și pe concepția potrivit căreia, pe tărîmul cugetării, teatrului nu-i revine rolul serios pe care și-l arogă.

6

Dramaturgia dialectică a început cu încercări mai ales formale, care nu vizau conținutul. Ea a lucrat fără psihologie, fără individ, dizolvînd într-o manieră accentuat epică stările în procese. Marile tipuri de personaje, prezentate cît mai distant, deci cît mai obiectiv cu putință (așa încît să nu-i permită spectatorului o întropatie), și-au dobîndit conturul din atitudinea lor față de alte personaje. Comportamentul lor nu a apărut ca firesc, ci ca ieșit din comun. În felul acesta, atenția s-a îndreptat în principal înspre corelațiile dintre acțiuni, înspre procesele din sînul unor anumite grupuri. S-a presupus, așadar, o atitudine aproape științifică, interesată, a spectatorului, nu de dăruire (dramaturgii credeau că spectatorului i s-a creat posibilitatea adopțării unei asemenea atitudini). Ca urmare, această mișcare a devenit o mișcare orientată spre transformarea întregului teatru, inclusiv a spectatorului. Se cerea, nici mai mult nici mai puțin decît *schimbarea funcției teatrului*, transformarea sa într-un organism social.

Trebuie să înțelegem că, de fapt, deocamdată este vorba doar de *un pas înainte în sfera tehnicii*, nicidecum de vreo acțiune politică. Totul, chiar și tematica, continuau să rămînă în perimetrul burghez. Obiectiv vorbind, comportamentul tipic al omului acestor vremuri urma să fie supus noilor metode de introspecție: la început, numai în limitele orînduirii sociale existente, considerate ca un dat care nu mai trebuie discutat. Noua dramaturgie își stabilise ca unic țel urmărirea

„sinuozităților destinelor omenești“. Vechea dramaturgie (cea „dramatică“) nu permitea înfățișarea lumii așa cum este văzută ea astăzi de către mulți dintre noi. Evoluția unei vieți omenești sau desfășurarea unei întâmplări tipice, nu puteau fi prezentate în forma existentă pînă atunci a dramei. Dramaturgia nouă a ajuns la o formă epică (sprijinită, dealtfel, din nou de lucrările unui romancier, pe numele său : Döblin). Privind totul „în devenire“, ea a subliniat *caracterul documentar* al acestui mod de redare. Spectatorul trebuia să poată păși în teatru, adoptînd aceeași atitudine pe care era obișnuit să o aibă la intrarea în orice altă întreprindere contemporană. După cum am amintit, această atitudine era un fel de atitudine științifică. Atît într-un planetariu cît și într-un palat al sporturilor, omul a adoptat această atitudine de contemplare calmă, care cîntărește și verifică, atitudine ce a condus tehnicienii și oamenii noștri de știință la descoperirile și invențiile lor. În teatru erau supuse atenției publicului destinele oamenilor și comportamentul lor. S-a presupus că spectatorul modern nu dorește să cadă pradă unei sugestii oarecare, să-și piardă rațiunea, lăsîndu-se tîrît în tot felul de stări afective.

El nu dorește să fie tutelat sau siluit, ci așteaptă să primească pur și simplu un material uman *pe care să-l structureze singur*. Iată de ce nu dorește să vadă omul pus în situații liniar de simple și limpezi și de ce nu are nevoie nici de explicații logice, nici de motivări psihologice proprii vechiului teatru. Bineînțeles că omul care nu are nimic într-însul dintr-un cercetător, fiind doar un epicurean, va găsi aceste piese lipsite de claritate, tocmai pentru că ele înfățișează neclaritatea unor relații umane. Relațiile dintre oamenii timpului nostru sînt neclare. Ca atare, teatrul trebuie să găsească o formă de a prezenta această neclaritate, o formă cît mai clasică, adică adoptînd calmul epicii.

SCHIMBAREA FUNCȚIEI TEATRULUI

Teatrul trebuie transformat în totalitatea sa, nu numai textul, sau actorul, sau chiar întregul complex scenic, ci pînă și spectatorul și atitudinea sa.

Corespondentul schimbării atitudinii spectatorului pe scenă este redarea unor atitudini umane, dispunerea materialului mimic potrivit *relațiilor* existente. Individul nu constituie centrul atenției. Raportul nu este generat de un singur personaj; apar grupuri în rîndul cărora sau față de care individul adoptă anumite atitudini, pe care spectatorul (și anume *spectatorul ca masă*) le studiază. Prin urmare, chiar și atunci cînd vorbim de spectatori, individul nu mai este centrul. El nu mai este o persoană particulară, care „vizionează” spectacolul realizat de oamenii de teatru, în fața căruia se joacă ceva, și care savurează activitatea teatrului: el nu mai este un simplu consumator; el însuși trebuie să producă. Spectacolul apare înjumătățit dacă nu participă și spectatorul în chip de colaborator (dacă ar fi fost considerat un întreg, atunci *acum* ar fi ceva incomplet). Înglobat în faptul teatral, spectatorul se teatralizează. Astfel, nu „în el” ci mai mult „cu el” se petrece ceva, iar teatrul contemporan, privit numai ca întreprindere economică, realizatoare de profit din vînzarea spectacolelor serale, și-a alcătuit aici un colectiv de cumpărători, realizînd în felul acesta o muncă pur cantitativă. Un pas mai departe, *dar un pas înspre trăsătura fundamentală a instituției*, și s-ar obține o schimbare calitativă a colectivului — ar dispărea caracterul său întîmplător. Acum se poate ridica pretenția *literaturizării spectatorului (ca masă)*, adică a formării și informării sale anume pentru „vizionarea” spectacolului de teatru! Căci aici nu orice nechemat poate „înțelege”, ca și cum ar „consuma”, în baza unui sacrificiu bănesc. Aceasta nu mai e o marfă, la îndemîna

oricui, în virtutea simplei sale dotări generale cu simțuri. Conținutul a devenit un bun comun, „naționalizat” — premisă a studiului. Formalul, ca mod de utilizare, devine hotărâtor sub formă de elaborare, adică tocmai de studiu. În acest punct devine de înțeles de ce *prelucrarea unor teme existente* înseamnă o ușurare a activității care trebuie depusă. Faza aceasta, cuprinzând aproape toate celelalte elemente care, pe rînd și în mod evident, caracterizau fazele trecute, ar putea părea celui care deduce faza cea nouă din cea veche, în loc să o deducă, invers, pe cea veche din cea nouă, ca fiind eclectică — dar atunci ar însemna că acel cineva n-a observat factorul esențial al schimbării funcției.

Prin punerea în evidență a *conținutului gestic* al unui subiect cunoscut, pot fi adoptate în mod just (pentru producător și pentru consumator) atitudinile dorite, chiar și *împotriva* subiectului. Bineînțeles că *această* funcție a teatrului depinde de o comunitate aproape absolută a tuturor intereselor vitale ale tuturor participanților. Tocmai prioritatea necontestată a teatrului față de literatura dramatică, un progres tehnic revoluționar, rămîne, ca prioritate a mijloacelor de producție față de producția însăși (aici este indispensabilă o înțelegere a economiei revoluționare), o piedică principală în calea schimbării radicale a funcției, a cărei realizare abia o permite.

Chemați să ia poziție, și anume nu una de devoțiune, fără urmă de voință (bazată pe magie, pe hipnoză), ci o poziție critică, spectatorii au adoptat pe loc o poziție *politică* foarte precisă, nicidecum aflată mai presus de interese, unanim valabilă, comună, așa cum și-ar fi dorit noua dramaturgie. Dintr-o dată spectacolul n-a mai apărut ca o simplă „idee” a cîtorva oameni de teatru, ci s-a arătat a corespunde unui imperativ exprimată al unanimității. Dacă în felul acesta părase din nou posibilă schimbarea funcției teatrului, chiar dacă

nu în sensul dramaturgiei respective, ea devenea cu atât mai imposibilă; tocmai datorită acestui tip neprevăzut al posibilității sale. Teatrul, el însuși un obiect, stătea ca atare în calea transformării funcției sale.

9

TEATRU CA MIJLOC DE PRODUCȚIE

Considerînd, înainte de toate, publicul o clientelă, în condițiile lărgirii obiectiv necesare și continue a pieții, prin descompunerea acelei clii de salon care stăpînise pînă atunci teatrul, această instituție burgheză a creat premisa tehnică pentru o schimbare totală a funcției sale.

Caracterul său de clasă împiedică însă materializarea consecințelor. După cum nu poate îndrăzni nici a-și susține, și pe plan ideologic, ateismul absolut pe care-l practică în fond de multă vreme.

Teatrul s-a dovedit a fi o aglomerare de mijloace de producție, ce nu pot fi ocolite ori transformate. Pornind de la acest aspect concret, problema transformării respectivei instituții publice s-a lărgit, devenind noua problemă (insolubilă) a transformării întregii orînduiri sociale, de care era condiționată această instituție. Tocmai pe parcursul acestor constatări și al cercetărilor în jurul acestei teme, fără a fi independentă de ele, noua dramaturgie a ajuns, și în sfera sa, la un contact cu *realitatea*, neprevăzut și dur. Studiul economiei ar fi produs asupra ei un efect asemănător celui ocazionat de dezvăluirea misterului statuilor de la Saïs. Dramaturgia a rămas... stană de piatră. Cufundată în gînduri, urmărește încercările lui Piscator, care tocmai începeau și care, după cum a constatat pe dată, se adăugau propriilor sale încercări. Erau încercări mai degrabă *dramatice* decît teatrale, vizînd în mod direct drama. Erau dramatice, în sensul cel nou al cuvîntului, care se re-

ferea la teatru, în totalitatea lui. Acum s-a descoperit subiectivitatea obiectivității posibile : obiectivitatea ca partinitate. Ceea ce aici apărea ca tendință, era tendința materiei însăși (ceea ce *bătea la ochi* ca tendință era, în cel mai rău caz, o construcție provizorie, în care materia nu fusese încă îndeajuns de recunoscută).

1931 — *fragmente*

DESPRE LITERATURA GERMANĂ

Noi, germanii, ne mândrim mult cu seriozitatea noastră și avem impresia că opusul seriozității înseamnă frivolitate și că frivolitatea trebuie condamnată. Alte popoare, însă, au alte păreri.

Noi găsim că umorul este o metodă proastă și comodă pentru a pătrunde în miezul lucrurilor. Pornim de la ideea că lucrurile reprezintă dintotdeauna prilej de griji, că punctul nostru de vedere în legătură cu ele este just și sperăm să fim luați mai în serios dacă noi înșine sîntem serioși. Manifestăm o profundă neîncredere față de tot ce merge ușor și presupunem numai-decît despre cel care rezolvă totul cu ușurință că la el accentul cade pe „ușor” iar nu că omul ar fi cumva mai destoinic, ci că munca lui este mai puțină și mai proastă.

Există însă unele popoare care sînt de acord cu noi că lucrurile pot solicita seriozitate, ba chiar consideră că e necesar să fie luate în serios pînă și acele lucruri pe care noi le găsim caraghioase (căci imaginile noastre despre comic sînt îngroșate ; la noi, umorul e reprezentat de clovni). Aș vrea să cred că procedează așa datorită faptului că au umor.

Umorele este un sentiment de distanțare.

Am citit că unui englez nu-i trece prin minte să-și impună principial vederile dacă n-au legătură cu afa-

cerile sale. Noi sîntem obișnuiți să ne însușim pe dată anumite puncte de vedere, pentru ca apoi să ne aruncăm cu plăcere, sau mai degrabă cu toată seriozitatea, asupra problemei respective. Dacă e vorba de treburi ce privesc stomacul, cîrnatul îl înghițim cu pieleță cu tot, făcînd abstracție de simțul olfactiv. Dacă apar niscaiva semne de otrăvire, de vină este Dumnezeu, care face cîrnații și stomacurile.

Literatura noastră este surprinzător de lipsită de puncte de vedere. Dacă-l citești pe Kipling și pe Ham-sun, atît tematica cît și optica sînt cu totul diferite, dar în dosul tematicii, omul se situează pe o anumită poziție pe care o vedem precis, și elementul esențial îl reprezintă omul. Acesta își împărtășește vederile, bune sau rele, adică potrivit gustului nostru sau în dezacord cu el, fiind un om care ne permite să ne plasăm deasupra lui și să-l observăm cum scrie.

Pare-se că acesta nu se ia în serios pe sine însuși, așa cum ia lucrurile.

Dumnezeu știe, dar parcă nimic nu e mai caraghios ca acea seriozitate de cioclu pe care și-o conferă sieși, de pildă, nebunul Kasimir *. Nici ridicolul acelor cititori, care îl iau în serios împreună cu hîrtia sa tipărită, nu se ridică întru totul la propriul său caraghioslîc. Acest burtă-verde stă și nu se îndoiește de caracterul divin al inspirației și transpirației sale, doborînd cu stînga pe oricine ar îndrăzni să schițeze un zîmbet pe marginea celor scrise de mîna sa dreaptă, despre venerația pe care o are Schmid, nebunul, pentru hîrtia sa. Iată de ce, citind o carte atît de tipic germană, ți se pare că simți, în locul mirosului de clei de legătorie, doar un miros de sudoare, de sudoare de oaie.

Și toate acestea numai din cauză că noi am decretat iadul drept lăcaș al umorului, deși s-ar cuveni să nu ne îndoim de faptul că el stăpînește cerul.

* Aluzie la Edschmid, Kasimir — autorul lucrării *Das rasende Leben*.

TEATRUL CA INSTITUȚIE SPORTIVĂ

Am citit *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare. Este o piesă splendidă, care m-a și emoționat. Pe măsură ce acțiunea pare să se afle tot mai mult în centru, cu atât mai bogat și mai viguros pot evolua personajele. Ele n-au chip, ci doar glas. Nu vorbesc tot timpul, ci doar răspund: acțiunea nu-i învăluie ca un strat de cauciuc, ci ca un veșmînt larg, în falduri. Acolo unde acțiunea este viguroasă, oamenii aceștia nu trebuie să fie muzee în mișcare, nu trebuie să te poți „sătura” privindu-i, căci mai ai în fața ta și piesa. Puntea de legătură dintre spectator și scenă o constituie dorința de a vedea. Cu cît e mai clar un personaj în amănuntele lui, cu atât este mai subțire legătura sa cu cel care privește. Îmi place această piesă și oamenii dintr-însa.

17 august 1920

FRAGMENTE DINTR-O DRAMATURGIE

1

Strecoară-te în pielea personajului tău și încearcă să te simți cît mai comod într-însul. Vezi dacă poți să-i simți pielea și cum reacționează ea la schimbările temperaturii aerului. Încearcă-i sistemul digestiv, urmărește ce-i poate inima. Supune-l și la efort și fii atent la reacțiile inimii lui. Lasă-l să-i răsunе glasul ca din trompetă și nu uita tonul șoptit! Mănîncă împreună cu el, aplaudă-i micile idei, privește cu ochii lui! Dacă în piesa ta va avea de băut bere, trebuie să știi cum mănîncă el ouă și cum își citește ziarul, cum se culcă cu nevastă-sa și cum va muri. Să-i arăți bunăvoința

pe care și-o arată el însuși, părerile tale despre părerile lui avînd o importanță secundară. În orice caz, ele nu fac parte din caracterizarea personajului !

2

Cînd vorbește, cercetează-i cuvintele care se împoașcă între ele. Controlează dacă sînt printre ele firicele de sînge ! Unele din dialogurile mele sînt îngrozitoare : doi se scuiță într-una între ei, dar în saliva lor sînt firicele din sîngele lor, fapt care le determină moartea. Totodată, întocmai ca un arbitru al unui meci, trebuie să apreciezi cu exactitate, tot timpul, cine e în avantaj, urmărind cu vigilență ca nu cumva, fără ca tu să observi, unul să trișeze. Argumentele trebuie să fie luate însă din viața de zi cu zi a celor doi luptători și niciodată să nu rostească vreunul ceva mai inteligent decît permite nivelul obișnuit al minții sale. Nu stabili niciodată din capul locului deznodămîntul interior al duelului ; stabilește-l doar pe cel exterior, de dragul subiectului respectiv. Cuvintele sînt copii creierului : viabile sau suferinde sau chiar niște simple păpuși decorative.

3

Pentru poet, cea mai importantă lege este aceea de a descoperi ciudătenii subiectului său (care altminteri sînt incongruențe ale sale). Cu cît e mai mare numărul minunățiilor asupra cărora atrage atenția spectatorului, cu atît opera sa va fi mai bogată. Dacă nu este un „clou“, prezența unei flașnete într-o scenă cu o atmosferă suavă este o greșală. De aceea, aspectele de nepătruns ale vieții și nesăbuintei destinului nu sînt considerate de către oameni a fi erori, întrucît ele apar ca niște „clou-uri“, amplasate în scenă de către Dumnezeu

și în acest caz încercăm mai degrabă a le găsi un tîlc decît să le demascăm absurditatea. Astfel, dacă în scenă intră un om care nu *poate* să intre, această eroare se poate transforma într-un efect, dacă autorul nu păstrează o tăcere lașă asupra cauzelor care determină *totuși* intrarea lui, sau dacă își exprimă (el și noi toți) mirarea că acel om intră în scenă. Curajul e de preferat iscusinței, iar mirarea mută pretextelor.

4

Cuvîntul este acela care dă culoare unei scene. Dacă scena e palidă, nici o frază nu poate să fie îmbujorată, fără să bată la ochi. Există suficiente alte sublinieri. Orice gamă cuprinde în ea însăși extremele sale, vi-goarea și slăbiciunea fiind pe aceeași linie. Firește, orice cuvînt se potrivește în orice scenă, dar trebuie să se țină cont de efectul produs datorită contradicției sale în sine cu culoarea de ansamblu, și tocmai acesta trebuie folosit pentru crearea impresiei generale. Între cuvinte sau familii de cuvinte există dușmăniile ca între alte ființe vii. O scenă dintr-o piesă de teatru devine cu atît mai interesantă cu cît ascunde într-însa mai multă animozitate. Poetul trebuie însă să cunoască gîndurile și sentimentele pe care le exprimă vorbele sale.

5

Felul în care este condus subiectul ține de politică, întemeindu-se pe un echilibru al compromisurilor. Dacă orientarea evenimentelor este în general lesne de cuprins cu privirea și previzibilă, atunci claritatea devine mai degrabă dăunătoare (dacă „clou“-ul piesei rezidă în acțiune). În schimb, dacă se petrece ceva neașteptat, pînă la momentul respectiv trebuie să domnească o claritate absolută asupra prezentului, ca și asupra con-

secințelor momentului declanșator. Claritatea absolută, ca și o regularitate desăvârșită distrag dorința de a privi. Plăcerea de a dezlega mistere este legată organic de acel element al esteticii numit „ad-mirare“.

6

Liniștea materialului este indispensabilă pentru producerea efectului artistic. Din punct de vedere pur exterior, aceasta înseamnă că un personaj agitat, ale cărui fraze nu au viață fără altele premergătoare sau următoare, va provoca, întocmai ca o persoană agitată, o agitație (cu totul neîntemeiată) a spectatorului, dar nervozitatea tulbură orice plăcere, fiind deci reprobabilă. Cuvîntul în sine n-are nevoie nicicînd să fie agitat.

OBSERVAȚII PE MARGINEA COMEDIEI „UN OM = UN OM“

.

2

REFERITOR LA PROBLEMA JALOANELOR DE APRECIERE A ARTEI ACTORICEȘTI

Între cei care au urmărit cu interes la Teatrul de stat reprezentația, anunțată „epică“, a piesei „Un om = un om“, s-a născut un conflict pe marginea părerilor despre cele realizate de actorul Lorre, interpret al rolului principal. Unii, privind maniera sa de joc dintr-un punct mai nou de vedere, au găsit-o foarte adecvată, ba chiar exemplară; alții au reprobato în întregime. În ceea

ce mă privește, fac parte din rîndul primilor amintiți. Pentru ca să mențin discutarea acestei chestiuni de pe poziții principiale, ca martor ocular al tuturor repetițiilor, țin mai întîi să vă asigur că ceea ce a făcut ca unii să fie atît de dezamăgiți de joc, n-a fost cîtuși de puțin un minus de talent al actorului ; dacă ar fi asistat la primele repetiții, cel căruia la spectacol i s-a părut că actorul nu are acea „forță care duce piesa“, sau „capacitatea de a spune lucrurilor pe nume“, și-ar fi dat seama că nu este cîtuși de puțin așa. Dacă în spectacol, caracteristicile considerate pînă acum definitorii pentru un actor mare și înzestrat au trecut în umbră, spre a face loc, după părerea mea, altor caracteristici, și anume celor ale unei noi arte actricești, aceasta reprezintă tocmai rezultatul interțiionat al muncii depuse în timpul repetițiilor, ele deci, și nu altceva, fiind criteriul de apreciere și motivul divergențelor de păreri.

Spre a simplifica mai mult întrebarea foarte precisă, anume : în ce măsură, printr-o transformare a funcției teatrului, unele criterii considerate unanim valabile pot fi dislocate din rolul dominant ce le revine în aprecierea actorului, ne vom mărgini la două dintre principalele obiecțiuni amintite mai sus la adresa actorului Lorre : felul său de a nu spune lucrurilor pe nume și faptul că ar fi jucat doar niște episoade.

Este de presupus că obiecțiunea cu privire la modul său de a vorbi se referă mai puțin la prima parte a piesei și mai degrabă la partea a doua, cu îndelungile sale tirade. Iată care sînt acestea : argumentele împotriva verdictului, la pronunțarea acestuia ; acuzațiile proferate la zidul de execuție înaintea împușcării și monologul identității debitat de pe coșciug înaintea înmormîntării. În partea întîi, felul său de a vorbi, dizolvat integral în gestică, n-a prea ieșit în evidență ; aici, în cursul discursurilor lungi și cu caracter de sinteză, s-a văzut că este unul și același fel de vorbire, aparent monotonă, care nu subliniază sensurile. Dacă

modului de rostire din prima parte nu i-a dăunat faptul că acest caracter, care scotea în evidență gestică, a fost recunoscut fără dificultăți (că a fost resimțit ca efect), în partea a doua, nerecunoașterea aceleiași maniere de rostire i-a anulat complet eficiența. Căci dincolo de sensul fiecărei fraze în parte, fusese creat un anumit gest dominant, care, ce-i drept, nu se putea lipsi în întregime de sensul fiecărei fraze în parte, dar nu-l mai folosea decât ca pe un mijloc îndreptat spre atingerea unui scop. Conținutul rolurilor se compunea din contradicții, iar actorul trebuia să încerce ca nu cumva, identificînd spectatorul cu anumite propoziții izolate, să-l implice în contradicțiile respective, ci să-l țină de parte de ele. Expunerea cît mai obiectivă cu putință a unui proces interior plin de contradicții trebuia să aibă un aspect unitar. Astfel, anumite propozițiuni au fost, ca să spunem așa, „etalate cît mai la vedere“, adică rostite cu glas tare, ca fiind deosebit de edificatoare, alegerea lor constituind aproape o performanță intelectuală (bineînțeles că și așa ceva rezultă dintr-un proces artistic). Așa a fost cu frazele „Cer să înceteze totul!“ și „Totuși aseară a plouat!“. Frazele (replicile) nu au fost, așadar, rostite de o manieră care să le apropie de spectator, ci dimpotrivă, într-un fel care le distanța; spectatorul nu a fost ghidat, ci lăsat să descopere singur. „Argumentele împotriva verdictului“ au fost împărțite, prin cezuri, în strofe izolate, ca în poezie, pentru ca să poată lua naștere caracterul expunerii gradate a diferitelor argumente, cu care prilej faptul că diferitele argumente nu reprezintă cîtuși de puțin continuări logice a fost apreciat și chiar valorificat. S-a urmarit, de asemenea, crearea impresiei că un om ar citi aici o simplă pledoarie de apărare, scrisă altcîndva, fără să-i înțeleagă sensul în momentul de față. Iar impresia aceasta s-a născut și în rîndul spectatorilor, care se pricep să facă asemenea constatări. Totuși, trebuie să admitem că, la prima vizionare, forma cu adevărat

magistrală în care actorul Lorre ne-a oferit acest „inventar“ de mijloace artistice putea trece pur și simplu neobservată, ceea ce poate să pară ciudat. Căci, în general, și pe bună dreptate, este considerată hotărâtoare tocmai arta de a te face văzut, pe cînd aici trebuie considerat extraordinar ceva ce întîi se cere a fi căutat și apoi găsit. Totuși, din motive bine întemeiate, teatrul epic trebuia să insiste pentru schimbarea unor astfel de criterii. Faptul că spectatorul nu poate fi prelucrat aici după măsura obișnuită este în legătură cu modificarea funcției sociale a teatrului. Interesul acestuia pentru teatru nu trebuie trezit doar în sala de spectacol; el trebuie să existe anterior în spectatorul venit aici spre a și-l satisface. (Mergînd pe aceeași linie, în teatrul epic vor trebui revizuite și concepțiile cu privire la „ritm“. De pildă, procesele de gîndire necesită un ritm cu totul diferit de cel al proceselor afective, nesupor-tînd aceeași accelerare suplimentară.)

O experiență extrem de interesantă, făcută de noi — o peliculă de scurt metraj, turnată în timpul spectacolului, și care înregistrează principalele puncte de inflexiune ale acțiunii, astfel încît într-un interval foarte redus să se evidențieze clar gestică, — confirmă surprinzător de exact cît de bine redă Lorre sensul mimicii aflat la baza tuturor frazelor (chiar și a celor ce nu se aud) din aceste lungi tirade. În privința celeilalte obiecțiuni — se prea poate ca, datorită atitudinii sale complet diferite față de individ, teatrul epic să spulbere pur și simplu noțiunea de „actor care susține piesa“. Piesa nu mai este „susținută“ de către actor, în sensul vechi al cuvîntului. O anumită capacitate a actorului de tip vechi, de a face ca rolul principal să evolueze unitar și interiorizat fără întreruperi, nu mai deține aici aceeași importanță. Și totuși, poate că actorul epic trebuie să dispună de o respirație și mai lungă decît vechiul protagonist, căci, în pofida oricăror întreruperi și salturi sau, mai bine zis, cu ajutorul acestora, el trebuie să fie

în stare a-și întruchipa unitar personajul. Întrucît ceea ce contează în ultimă instanță este evoluția, fluxul, fazele izolate trebuie să poată fi înțelese clar, adică să fie distincte, fără ca lucrurile să se petreacă mecanic. Se pune problema statuării în arta actoricească a unor legități cu totul noi (să joci împotriva fluxului, să te lași caracterizat de jocul celorlalți actori etc.). Faptul că, la un moment dat, Lorre își machiază obrazul cu alb (în loc ca jocul său să exprime din ce în ce mai mult „din interior” groaza de moarte), poate să creeze pentru început impresia că ar fi doar un interpret de episoade. Dar este cu totul altceva; în acest fel, el conferă cel puțin textului o doză de excentricitate. De fapt, este vorba de ceva mai profund. Evoluția personajului este împărțită cu multă atenție în patru faze, marcate de folosirea a patru măști (pînă la proces — masca ambalatorului; pînă la trezirea de după împușcare — chipul „natural”; pînă la revenirea de după rostirea necrologului — chipul gol „ca o foaie albă”; la sfîrșit — chipul soldatului). Pentru a da o idee de felul în care se lucrează: au existat deosebiri de păreri cu privire la faza (a II-a sau a III-a) în care chipul să-i fie machiat în alb. După multă chibzuială, Lorre s-a decis pentru cea de-a treia, fiind faza „marii hotărîri și a concentrării maxime”. Între teama de moarte și teama de viață, s-a hotărît s-o marcheze pe aceasta din urmă, fiind cea mai profundă.

Tendința actorului epic de a scoate în evidență anumite fapte care se petrec între oameni (mediul fiind alcătuit din oameni) poate duce și la eroarea că el ar fi un episodist de scurtă respirație; aceasta dacă nu se ține seama de felul în care leagă între ele întîmplările izolate, sudîndu-le în șuvoiul de ansamblu al interpretării sale. Spre deosebire de actorul dramatic, care dispune de personajul său de la bun început, supunîndu-l pe parcurs vicisitudinilor lumii și ale tragediei, actorul

epic face ca personajul său să se închege sub privirile spectatorilor, în funcție de modul său de comportament. Felul în care se lasă angajat, felul în care vinde un elefant, sau cum se judeca într-un proces nu reprezintă pînă la urmă personajul unic și neschimbător, ci personajul care se transformă continuu, și care se conturează tot mai precis, în „modul de a se transforma”. Pentru spectatorul neobișnuit cu așa ceva, lucrurile nu sînt chiar atît de limpezi și de evidente. Cîți dintre spectatori sînt capabili să se debaraseze în așa măsură de „dorința de a se simți cuprinși de tensiune”, urmărind o acțiune, pentru a putea observa felul în care un comportament diferit în situații similare este speculat de către actorul de tip nou, cînd pentru a i se schimba veșmintele este chemat spre perete cu același gest, cu care, mai tîrziu, va fi îndrumat înspre același loc, pentru a fi împușcat? Aici se cere din partea spectatorului să adopte o atitudine asemănătoare întrucîtva cu răsfoitul comparativ al unei cărți de către un cititor. Actorul teatrului epic are nevoie de o economie a mijloacelor sale complet diferită de cea a actorului dramatic. (De altfel, și actorul Chaplin ar corespunde în unele privințe mai mult cerințelor teatrului epic decît celor ale teatrului dramatic!)

Este posibil ca teatrul epic să aibă nevoie, mai mult decît alt tip de teatru, de credit *a priori*, pentru a se impune pe de-a întregul, și se cuvine să acordăm atenție acestei probleme. Poate că întîmplările pe care le prezintă actorul epic ar trebui să fie cunoscute dinainte. Ar însemna deci, că pentru început, cele mai potrivite ar fi teme istorice. Poate că ar fi bine chiar ca actorul să se compare cu alți actori, interpreți ai aceluiași rol. Iar dacă toate acestea și cîte ceva în plus sînt necesare pentru a ajuta teatrul epic să-și atingă eficiența, înseamnă că ele trebuie organizate ca atare.

8 martie 1931

CUVÎNT ÎNAINTE LA „UN OM = UN OM“

Vedeți dumneavoastră, piesele noastre conțin o parte din lucrurile noi apărute pe lume cu mult înainte de războiul mondial. Aceasta înseamnă, în același timp, că ele nu mai conțin o mare parte din vechile lucruri obișnuite. Oare de ce nu mai conțin ele aceste lucruri de demult, care cîndva *erau* recunoscute și juste? Cred că vă pot spune exact care sînt motivele. Ele nu mai conțin acele lucruri de altădată, deoarece oamenii pentru care acestea aveau importanță sînt astăzi în declin. Dar în perioadele în care o pătură largă de oameni se află în declin, manifestările lor de viață devin tot mai slabe, puterea lor imaginativă paralizează, le dispar orice dorinți, întreaga lor istorie nu mai oferă nimic deosebit, nici chiar pentru ei înșiși. Și orice întreprinde o asemenea pătură aflată în declin, nu mai poate fi concludent pentru activitatea oamenilor. Pentru artă, asta înseamnă că asemenea oameni nu mai fac nici un fel de artă și că nu mai sînt capabili să recepteze nici un fel de artă.

Marea lor epocă a trecut. Ea și-a înălțat monumentele, care s-au păstrat, dar nici măcar aceste monumente păstrate nu mai pot entuziasma. Clădirile uriașe ale New York-ului sau marile invenții din domeniul electricității, numai ele, încă nu amplifică senzația de triumf a omenirii. Căci, mai important este faptul că acum, tocmai acum se formează un *nou tip de om*, întreaga omenire concentrîndu-și interesul asupra dezvoltării lui. Tunurile care există și tunurile care se vor mai fabrica sînt îndreptate împotriva sau în favoarea lui. Casele existente și cele care se înalță sînt construite pentru a-l asupri sau pentru a-l adăposti. Toate operele vii, create în această epocă sau utilizate de către ea, încearcă să-l descurajeze sau să-i insufle curaj. Iar operele care nu au nimic de-a face cu el, nu sînt vii și n-au nimic de-a face cu nimic. Acest nou tip de om nu

va fi așa cum și l-a imaginat vechiul tip de om. Eu cred că el nu se va lăsa transformat de către mașini, ci că el va fi acela care va transforma mașinile și, indiferent cum va arăta, va arăta în primul rînd ca un om.

Acum aș vrea să mai vorbesc, pe scurt, despre comedia *Un om = un om*, și să explic pentru ce am avut nevoie de această introducere despre noul tip de om. Pentru că, firește, nu toate problemele vor fi abordate și elucidate tocmai în această piesă. Ele vor fi elucidate cu totul în altă parte. Gîndindu-mă că, poate la început, vor fi tot felul de lucruri în piesa *Un om = un om* care vă vor surprinde, mai ales ceea ce face sau ceea ce nu face personajul central, acel ambalator Galy Gay, cred că ar fi mai bine să nu vi se pară că ascultați o veche cunoștință vorbindu-vă despre dumneavoastră sau chiar despre sine însăși, așa cum se petrecea întotdeauna pînă acum în teatru, ci să vă dați seama că aveți de-a face cu un nou tip de personaj, poate un precursor al acestui nou tip de om, despre care vă vorbeam mai sus. Nu e lipsit de interes să-l studiați direct din acest punct de vedere, spre a putea observa cît mai exact cum se comportă față de lucruri. În felul acesta, printre altele, veți remarca că este un mare mincinos și un oportunist incorrigibil, că se poate adapta oricărei situații, aproape fără nici o dificultate. Se pare că e obișnuit să suporte foarte multe. Foarte rar își poate permite să-și exprime vreo părere personală. De pildă, după cum veți vedea, dacă i se oferă spre revînzare un elefant cu totul neautentic, se va feri să-și trădeze vreo părere despre acest elefant, cînd aude că prin preajmă se află un cumpărător. Îmi închipui că sînteți obișnuiți să considerați slab omul care nu poate să spună „nu” ; dar Galy Gay nu este cîtuși de puțin „slab” ; dimpotrivă, el este cel mai puternic dintre toți, dar abia după ce a încetat să fie o persoană particulară ; el este puternic abia în sînul masei. Iar dacă la sfîrșit ajunge să cucerească, de

pildă, o întreagă fortăreață, aceasta se datorește numai faptului că împlinește, chipurile, în felul acesta, voința necondiționată a unei mase mari de oameni, care vrea să treacă tocmai prin această trecătoare, blocată de această fortăreață. Veți mai spune, desigur, că este regretabil să i se joace unui om o asemenea festă, silindu-l să renunțe la prețiosul său eu, adică la unicul lucru, ca să spunem așa, pe care-l posedă. Dar chestiunea se prezintă altfel. Situația este plină de haz, căci acest Galy Gay nu suferă nici o pagubă, ci câștigă. Si un om care adoptă o asemenea atitudine trebuie să câștige. S-ar putea însă ca dumneavoastră să ajungeți la o cu totul altă părere. Voi fi cel de pe urmă care as avea ceva de obiectat.

aprilie 1927

OBSERVAȚII LA „OPERA DE TREI PARALE“

1

LECTURA PIESELOR

Nu există nici un motiv care să necesite, în cazul *Operei de trei parale*, schimbarea motoului lui John Gay pentru lucrarea sa „*Beggar's Opera*“ (Opera cerșetorilor) : *Nos. haec novimus esse nihil*. În ceea ce privește versiunea ei tipărită : ea nu înseamnă altceva decât caietul sufleurului, la o piesă lăsată cu totul la dispoziția teatrelor, adresându-se astfel mai degrabă specialistului decât amatorului de teatru. Trebuie adăugat că o transformare a unui cerc mai larg de spectatori sau cititori în specialiști este foarte de dorit, — și este, dealtfel, în curs de realizare.

Opera de trei parale se ocupă de ideile burgheze nu numai prin conținut, adică prin faptul că le înfățișează.

ci și prin modul în care le înfățișează. Ea este un fel de referat despre ceea ce își dorește spectatorul să vadă din viață la teatru. Întrucât însă, concomitent, el vede și câte ceva ce nu dorește să vadă, deci, întrucât își vede dorințele nu numai îndeplinite, ci și criticate (el nu se vede ca subiect, ci ca obiect), este, în principiu, în măsură să acorde teatrului o nouă funcție. Dar întrucât teatrul însuși opune rezistență schimbării funcției sale, este bine ca spectatorul, din neîncredere față de teatru, să citească el însuși piesele care dincolo de scopul de a fi jucate, îl urmăresc și pe acela de a transforma teatrul.

Asistăm în prezent la primatul absolut al teatrului față de literatura dramatică. Primatul mecanismului teatral înseamnă primatul mijloacelor de producție. Aparatul teatral se opune transformării sale pentru alte scopuri prin aceea că, fuzionând cu lucrarea dramatică, o transformă pe aceasta imediat, în așa fel încât să nu mai rămână într-însul nici un fel de corp străin, cu excepția punctelor în care lucrurile se rezolvă de la sine. Necesitatea de a juca corect noua dramaturgie — mai importantă pentru teatru decât pentru dramaturgie — este slăbită prin faptul că teatrul poate să joace „orice” — asimilând absolut totul. Bineînțeles, acest primat are rațiuni economice.

OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA OPERA „ASCENSIUNEA ȘI PRĂBUȘIREA ORAȘULUI MAHAGONNY”

1

OPERĂ... DAR CU INOVAȚII !

De cîtăva vreme se urmărește înnoirea operei. Fără a i se schimba caracterul culinar, se tinde la *actualizarea* conținutului ei și la *tehnicizarea* formei ei. Întrucât opera

este îndrăgită de public tocmai pentru caracterul ei retrograd, ar trebui să se acorde o atenție mai mare aflului unor pături noi cu gusturi noi, și se și acordă : se tinde, bineînțeles fără o modificare a caracterului democrației, spre o *democratizare*, care constă în faptul că „poporului“ i se dau drepturi noi, dar nu și posibilitatea de a le sesiza. La urma urmei, pentru un ospătar este totuna pe cine servește ; trebuie doar să servească ! Așadar, cei mai avansați pretind sau susțin inovații menite a duce la înnoirea operei, dar o discuție de principiu despre operă (despre funcția sa), n-o pretinde și nici n-ar susține-o nimeni.

Această modestie a cerințelor celor mai înaintați are la bază motive de ordin economic, uneori necunoscute chiar lor înseși. Instituțiile mari de tipul operei, teatrului, presei etc. își impun concepțiile într-un mod pe care l-am putea denumi „incognito“. În timp ce, de multă vreme încoace, activitatea cerebrală (în cazul de față : muzica, literatura, critica etc.) a lucrătorilor cerebrali participanți la beneficiu — din punct de vedere economic, deci, copărtași la poziția dominantă, dar, din punct de vedere social, deja în rîndurile proletariatului — nu mai este valorificată de către ele decît pentru alimentarea organizațiilor lor destinate publicului, valorificînd deci această muncă în felul lor și aducînd-o pe făgașul lor, acești lucrători cerebrali continuă să trăiască ei înșiși cu iluzia că toate acestea nu sînt altceva decît valorificarea activității lor cerebrale, deci un proces secundar, care nu are nici o influență asupra muncii lor, ci dimpotrivă, îi creează doar influență. Această confuzie care domină în rîndul muzicienilor, scriitorilor și criticilor, cu privire la situația în care se găsesc, are consecințe uriașe, mult prea puțin băgate în seamă. Căci crezînd că posedă un mecanism — care în fond îi posedă pe ei — apără un mecanism asupra căruia nu mai au nici un fel de control și care nu mai este, cum cred ei, o unealtă în mîna producătorilor, ci o unealtă împotriva producătorilor, deci împotriva pro-

priei lor producții (acolo unde aceasta urmărește tendințe proprii, noi, neconforme cu mecanismul, sau opuse lui). Producția lor dobândește un caracter de marfă destinată furnizorilor. Ia naștere o noțiune valorică, avînd la bază valoarea de întrebuințare. Iar aceasta generează obiceiul de a verifica fiecare operă de artă în funcție de măsura în care se potrivește mecanismului, dar nici-odată invers, adică în ce măsură mecanismul se potrivește operei de artă. Se spune : cutare sau cutare operă este bună ; fără a se rosti, se subînțelege că „este bună pentru mecanismul x”. Acest mecanism este însă determinat de societatea existentă și adoptă numai ceea ce îi susține existența în această societate. Se putea discuta orice inovație care nu amenința funcția socială a acestui mecanism, în speță, a divertismentului de seară. Dar nu se pot discuta acele inovații care incită la schimbarea funcției respective, deci la o altă amplasare a mecanismului în societate, anexîndu-l, de pildă, institutelor de învățămînt sau marilor organe publicistice. Cu ajutorul acestui mecanism, societatea își extrage ceea ce îi trebuie pentru a se putea reproduce. Ca atare, poate fi acceptată, așadar, doar „inovația” care duce la o înnoire, dar nu și la o transformare a societății existente — indiferent dacă această formă socială este bună sau rea.

Cei mai progresiști n-au de gînd să modifice mecanismul, închipuindu-și că au în mînă un mecanism care slujește tot ceea ce născocesc ei în mod liber, transformîndu-se deci de la sine, cu fiecare idee a lor. Numai că ei nu născocesc în mod liber : mecanismul își îndeplinește, cu ei sau fără ei, funcția, teatrele joacă seară de seară, ziarele apar de x ori pe zi, iar ei extrag ceea ce le trebuie ; iar ceea ce le trebuie este pur și simplu o anumită cantitate de material ¹.

¹ Producătorii sînt însă în întregime dependenți de mecanism, din punct de vedere economic și social, el monopolizîndu-le eficiența ; produsele scriitorilor, ale compozitorilor sau ale criti-

S-ar putea presupune că demascarea acestei stări de lucruri (a inevitabilei dependențe de mecanism a creatorilor de artă) ar echivala cu condamnarea sa, într-ă-tît e ținută în ascuns !

Privită în sine, însă, limitarea invenției libere individuale este un factor progresist. Individul este inclus din ce în ce mai mult în procese mari, care transformă lumea. Nu mai poate să „se exprime” numai pe sine. Este obligat și i se creează posibilitatea de a rezolva sarcini generale. Singura eroare este faptul că astăzi mecanismele încă nu corespund intereselor generale, că mijloacele de producție nu aparțin producătorilor, și că în felul acesta activitatea dobîndește un caracter de marfă, supunîndu-se legilor generale ale unei mărfi. Arta este o marfă — imposibil de realizat fără mijloace de producție (adică fără mecanisme) ! O operă poate fi scrisă doar pentru un spectacol de operă. (Nu se poate imagina, de pildă, o operă de felul animalului marin al lui Böcklin, urmînd ca, după preluarea puterii, acesta să fie expus în acvarii. Și mai caraghios mi s-ar părea să încerce cineva să-l introducă prin contrabandă în buna și bătrîna noastră grădină zoologică !) Chiar dacă am vrea să luăm în discuție opera ca atare (funcția sa !), ar trebui să realizăm o operă.

2

OPERĂ...

Opera pe care o avem este opera culinară. Cu mult înainte de a fi marfă, ea a fost o delicatesă. Ea servește plăcerii, chiar și atunci cînd presupune sau determină un anumit nivel cultural, căci, de fapt, presupune și determină tocmai formarea gustului. Ea se apropie

cilor dobîndesc din ce în ce mai mult un caracter de materie primă, produsul finit fiind acela oferit de mecanism.

de la sine de fiecare obiect în parte, cu atitudine epicureană. Ea „trăiește” și oferă „trăire”.

De ce este *Mahagonny* o operă? Pentru că atitudinea fundamentală este cea a operei, anume: culinară! Se apropie oare *Mahagonny* de obiect de pe o poziție epicureană? Se apropie. Constituie *Mahagonny* o trăire? Constituie. Căci *Mahagonny* este o farsă.

Opera Mahagonny corespunde, în mod conștient, caracterului absurd al categoriei artistice numită operă. Acest caracter absurd al operei rezidă în faptul că folosește elemente raționale, că tinde spre plasticitate și realitate, dar, în același timp, anulează totul prin muzică. Un muribund este ceva real. În clipa în care începe să cînte, s-a atins zona absurdului. (Lucrurile nu s-ar prezenta așa, dacă *ascultătorul* ar fi acela care ar cînta văzîndu-l pe muribund.)

Cu cît realitatea devine, datorită muzicii, mai difuză, mai ireală — căci ia naștere un al treilea factor, foarte complex, în sine cu totul real, din care pot emana efecte cu totul reale, dar care diferă cu totul tocmai de obiectul său, de realitatea folosită —, cu atît mai desfătător devine procesul de ansamblu: gradul de desfătare depinde în mod direct de gradul irealității.

Odată cu noțiunea de „operă” (care n-ar trebui scormonită), s-a spus totul despre *Mahagonny*. Așadar, pus la locul potrivit, ceva absurd, ireal și nesperios s-ar anula, în dublu sens, de la sine.¹ Iraționalul care apare aici este conform numai cu locul în care apare.

¹ Granița strîmtă nu împiedică introducerea unui factor direct, didactic, totul fiind organizat din punct de vedere al gesticului. Morala este aceea care raportează totul la gestic. Așadar, descriere de moravuri. Dar subiectivă.

Hai să mai bem un rînd acum
Apoi să nu mergem încă spre casă
Apoi să mai bem un rînd.
Apoi să facem o pauză.

Cei ce cîntă aici sînt moraliști subiectivi. Ei se descriu pe ei înșiși!

O asemenea atitudine este pur epicureană.

În ceea ce privește *conținutul acestei opere*, el este *plăcerea*. Deci nu numai din punctul de vedere al formei, ci și al conținutului, avem de-a face cu o farsă. S-ar cuveni ca plăcerea să constituie cel puțin obiect de cercetare, dacă cercetarea e să fie obiect al plăcerii. Aici, ea apare în ipostaza sa istorică actuală: ca marfă.¹

Nu putem nega că, la început, acest conținut trebuie să aibă un efect provocator. De pildă, în paragraful al 13-lea, când nesătulul înfulecă pînă ce pocnește, el face aceasta pentru că bîntuie foametea. Deși în timp ce acesta înfuleca nu amintea cîtuși de puțin că alții mor de inaniție, efectul scenei a fost provocator. Căci, chiar dacă nu moare fitecine care înfulecă și are ce înfuleca, sînt destui aceia care mor de foame, din cauză că el moare de atîta înfulecat. Plăcerea lui este provocatoare, deoarece conține atît de multe lucruri.² În general, astăzi, în conjuncturi asemănătoare, opera ca mijloc de desfătare are un efect provocator. Bineînțeles că nu asupra celor cîțiva spectatori ai săi. În caracterul provocator noi vedem realitatea restabilită. Chiar dacă *Mahagonny* nu e o operă foarte savuroasă, ba dimpotrivă pare să-și fi făcut o chestiune de orgoliu de a nu fi așa (din muștrări de cuget), — are un caracter pe deplin culinar.

Mahagonny nu este altceva decît o operă.

¹ Și romantismul este aici marfă; dar ni se înfățișează doar prin conținut, nu și prin formă.

² „Un domn respectabil, clocotind de furie, și-a scos o legătură de chei și a început să lupte cu vehemență împotriva teatrului epic. Soția sa nu l-a părăsit în aceste clipe grele ci și-a vîrît două degete în gură, a închis ochii și și-a înfioat obraji — cu fluieratul ei acoperind zgomotul cheilor.” (A. Polgar — Despre premiera operei *Mahagonny* la Leipzig).

...DAR ȘI CU INOVAȚII !

Opera a trebuit să fie adusă la nivelul tehnic al teatrului modern. Teatrul modern este teatrul epic. Schema de mai jos ilustrează câteva elemente care înclină balanța dinspre teatrul dramatic înspre cel epic.¹

Forma dramatică a teatrului Forma epică a teatrului

Scena „întruchipează“ o
desfășurare de fapte
îl implică pe spectator
într-o acțiune și
îi uzează activitatea
îi permite să aibă
sentimente
îi mijlocește trăiri
spectatorul este transpus
într-o acțiune
se face uz de sugestie
se conservă senzațiile
omul este presupus
cunoscut
omul netransformabil
tensiune cu privire la
denodământ
o scenă o servește pe
cealaltă
faptele evoluează liniar
natura non facit saltus

ea povestește despre
aceasta
îl face observator,
dar
îi trezește activitatea
îi smulge decizii
îi mijlocește cunoștințe
este confruntat cu
acțiunea
se face uz de argumente
sînt împinse pînă la
cunoașteri
omul este obiect de
cercetare
omul transformabil și
care transformă
tensiunea cu privire la
mersul acțiunii
fiecare scenă e de sine
stătătoare
sinusoidal
facit saltus

¹ Această schemă nu indică niște opoziții absolute, ci doar transferuri de accente. În cadrul unei relatări, de pildă, poate să fie preferată maniera sugestiv sentimentală sau pledoaria pur rațională.

lumea, așa cum este
ce ar avea de făcut omul
instinctele sale
gîndirea determină
existența

lumea, așa cum devine
ce trebuie să facă omul
mobilurile sale
existența socială
determină gîndirea.

Pătrunderea în operă a metodelor teatrului epic duce în principal la o *separație* radicală a *elementelor*. Lupta pentru prioritate dintre cuvînt, muzică și jocul de scenă (cu care prilej se ridică mereu problema, care din ele trebuie să determine pe care — dacă muzica determină jocul de scenă sau jocul de scenă muzica etc.) poate fi rezolvată simplu prin separarea radicală a elementelor. Atît timp cît „opera de artă în întregul ei” înseamnă o cufundare a tuturor componentelor în aceeași baie, atîta timp cît anumite arte trebuie să se „contopească”, elementele individuale vor trebui să sufere o degradare uniformă, fiecare ajungînd doar un punct de reper pentru celălalt. Procesul de contopire îl cuprinde pe spectator, contopindu-l și pe el, el reprezentînd un element pasiv al operei de artă în întregul ei. Bineînțeles că trebuie combătută o asemenea magie. Trebuie să renunțăm la tot ce ar reprezenta încercări de hipnoză, la tot ce ar provoca stări nedemne de beție, de înceteșare a minții.

A fost necesar ca muzica, cuvîntul și imaginea să dobîndească mai multă independență

a Muzica

Iată mutațiile care s-au petrecut în privința ponderii muzicii :

Opera dramatică

Muzica slujește
Muzica amplifică textul
Muzica susține teatrul

Opera epică

Muzica mediază
Muzica elucidează textul
Muzica presupune textul

Muzica ilustrează
Muzica zugrăvește stările
psihice

Muzica ia poziție
Muzica indică o conduită

Muzica este contribuția cea mai însemnată la tema respectivă.¹

b *Textul*

Din farsă a trebuit să se extragă ceva instructiv, direct, pentru a nu rămîne doar lipsită de rațiune. S-a născut forma zugrăvirii de moravuri. Cei care zugrăvesc moravurile sînt personajele operei. Textul nu trebuia să fie sentimental sau moralist, ci să arate sentimentalitate și morală. Cuvîntul scris (în titluri) a dobîndit aceeași importanță ca și cel rostit. La lectură, publicul are posibilitatea cea mai rapidă de a adopta atitudinea cea mai comodă față de operă.²

c *Imaginea*

Expunerea unor imagini de sine stătătoare în cadrul unui spectacol de teatru constituie o inovație. Proiecțiile lui Neher iau poziție față de evenimentele de pe scenă, în așa fel încît adevăratul mîncău stă față în față cu figura schițată a mîncăului. Scena repetă tot așa în mișcare ceea ce este fixat în imagine. Proiecțiile lui Neher sînt și ele o componentă de sine stătătoare a operei, ca și muzica lui Weill și textul. Ele constituie materialul său intuitiv.

Firește că aceste înnoiri presupun și o atitudine nouă a publicului care se perindă prin sălile teatrelor lirice.

¹ Numărul mare de instrumentiști-meseriasi din orchestrele de operă permite să se realizeze doar muzica asociativă (un șuvoi sonor îl generează pe celălalt); deci este necesară reducerea aparatului orchestral la cel mult 30 de specialiști. Cîntărețul devine un conferențiar, ale cărui sentimente personale trebuie să rămîna o chestiune personală.

² Despre accepțiunea noțiunii de „titlu”, vezi „Observații la *Opera de trei parale*, p. 73.

MODIFICAREA PUNCTULUI DE VEDERE AL CRITICII

Spre a scoate critica (din opulența în care se lăfăie, voi face mereu propunerea de principiu, potrivit căreia critica trebuie să adopte poziția sociologică, științifică, în locul celei estetice, culinare. Ea trebuie să analizeze pur și simplu întregi complexe de reprezentări ale artiștilor, pornind de la întrebarea: cui servesc ele? Numai așa va putea descoperi că arta dominantă în prezent este strict utilitaristă, urmărind eternizarea unor vederi învechite, depășite și care nu mai pot folosi decât unui cerc restrâns. Recunosc că încă de pe acum se face simțită, în mințile cele mai luminate, o schimbare a punctului de vedere critic.

1928

LA CE LUCRAȚI ? DE VORBĂ CU BERTOLT BRECHT ¹

Guillemin : Greșesc cumva văzînd în dumneavoastră un liric și, în același timp, și un autor dramatic ?

Brecht : Lirica mea are mai degrabă un caracter personal. Este gîndită pentru acompaniament de banjo și pian și are nevoie de o recitare cu mimică. În schimb, în creația dramatică nu redau dispoziția mea particulară, ci oarecum aceea a lumii. Cu alte cuvinte : o chestiune privită obiectiv, contrariul dispoziției în sensul obișnuit sau poetic.

Guillemin : Acest lucru nu s-a remarcat întotdeauna la reprezentarea pieselor dumneavoastră.

¹ Nota trad. — Interviuul lui Bernard Guillemin a apărut la 30 VII 1926 în „Literarische Welt“. În introducere, B. G. scrie : „Tot ce mi-a spus Brecht în maniera lui proprie — adică în acel «slang» brechtian, am tradus intenționat într-o limbă care operează cu noțiuni tradiționale“.

Brecht : Nici nu se putea altfel. De cele mai multe ori au fost jucate prost. Au căutat să redea liricul, pe care și-au închipuit a-l descoperi în mine — adică ceva ce nu sînt aproape deloc în afara pieselor mele și, cu siguranță, nu în interiorul lor.

Guillemin : Cu alte cuvinte, repudiați participarea lirică a autorului la viața personajelor sale, a acțiunii și orice altceva aparținînd acestei sfere, care și-ar putea găsi expresie în însăși piesa de teatru ?

Brecht : Nu-mi las sentimentele să năvălească în creația dramatică. Ar falsifica lumea. Pornesc de la un stil de reprezentare cît se poate de clasic, rece, cît mai derivat din rațiune. Nu scriu pentru acea lepădătură care ține să i se înmoaie inima la spectacol.

Guillemin : Pentru cine scrieți ?

Brecht : Pentru acea categorie de oameni care vin la teatru pur și simplu din plăcere și care nu ezită să-și păstreze pălăriile pe cap în incinta sa.

Guillemin : Dar majoritatea doresc tocmai să li se înmoaie inimile.

Brecht : Singura formă de pietate față de public este de a-i aprecia cît mai mult inteligența. Este ceva fundamental greșit să crezi în naivitatea unor oameni care sînt maturi la 17 ani. Fac apel la rațiunea lor.

Guillemin : Uneori mă văd lipsit de posibilitatea de a pătrunde logic subiectele dumneavoastră. Acțiunile pieselor dumneavoastră nu sînt transparente.

Brecht : Redau faptele goale, pentru a determina publicul să gîndească el însuși. Iată de ce am nevoie de un public cu simțuri ascuțite, care se pricepe să observe și care-și face o plăcere din a-și lăsa frîu liber propriului său intelect.

Guillemin : Nu doriți să ușurați sarcina spectatorului ?

Brecht : Spectatorul ar trebui să fie suficient de bun psiholog pentru a pătrunde singur subiectul pe care i-l

ofer. Răspund doar de autenticitatea și justetea absolută a celor ce se petrec în piesele mele — pot paria în privința cunoașterii oamenilor. Las câmpul cel mai liber însă interpretării. Sensul este imanent în piesele mele. Să și-l scoată fiecare.

Guillemín : Și totuși n-avem ce să-i reproșăm unui artist care, spre deosebire de metoda dumneavoastră, își prezintă subiectele pe înțelesul tuturor.

Brecht : Există scriitori care nu prezintă decît faptele. Eu fac parte dintre aceștia. Subiectele mele sînt pe înțelesul tuturor. Nu trebuie să le fac eu inteligibile. Există și scriitori care alături de fapte, dar complet separat de ele, își oferă și teoria. În acest caz, teoria poate fi verificată cu ajutorul materialului faptic în-suși. În fine, există o a treia metodă de lucru, care tinde să realizeze întrepătrunderea reciprocă între analiza abstractă și materialul viu. Eu cred că numai prima metodă corespunde integral noțiunii de creație dramatică.

Guillemín : Desigur. Numai că în anumite cazuri, îl poate deruta pe spectator, care nu se mai descurcă singur în materialul faptic.

Brecht : Dacă lucrurile stau așa, atunci vina o poartă teatrul contemporan, care interpretează la modul mistic, neclar, tot ceea ce ar merita de fapt o explorare.

Guillemín : Vreți să spuneți cu asta că nu autorul, ci regizorul este acela care trebuie să facă inteligibilă acțiunea dramatică ?

Brecht : Da, pentru epoca în care se joacă piesa. Piesele de teatru adevărate sînt inteligibile în general numai jucate. Și trebuie să se termine cu confuzia dominantă, chiar și cu cea monumentală. Afișele proaste sînt cele mai confuze lucruri cu putință. Sînt adeptul teatrului epic ! Regia trebuie să prelucreze cu multă luciditate și concretețe acțiunea. Sensul unei piese se estompează astăzi îndeobște prin faptul că actorul tinde prin jocul lui să pătrundă în inima spectatorului. Personajele care

trebuie prezentate îi sînt vîrîte spectatorului sub piele, fiind astfel falsificate. Spre deosebire de cum s-a obișnuit pînă acum, ele ar trebui prezentate spectatorului la modul clasic, adică rece, cu obiectivitate. Căci ele nu sînt un obiect al intropatiei, ci trebuie înțelese. Sentimentul este o chestiune personală și limitată. În schimb, rațiunea este loială și relativ cuprinzătoare.

Guillemin : Iată un intelectualism robust. În ochii mei apare ca un merit deosebit să nu te lași subjugat de curente la modă, din trecutul apropiat, potrivnice intelectului.

Brecht : Poate că da. În orice caz, nu sînt chiar atît de înspăimîntător de haotic pe cît cred unii. Într-adevăr, în piesele mele mă limitez la subiectul pur, dar redau doar ceea ce este tipic, selectez — iată ordinea. Chiar dacă vreunul din personajele mele este contradictoriu, aceasta se datorește numai faptului că un om nu poate fi același în două momente diferite între ele. Exteriorul schimbător determină în el o continuă regroupare interioară. Continuitatea eului este un mit. Omul este un atom care se dezagregă și se realcătuiește în permanență. Noi avem de redat ceea ce este.

Guillemin : De fapt ați ajuns la rezultate care confirmă, în fond, prin prisma rațiunii, haosul realității...

Brecht : ...numai și numai raționînd. Iar haosul însuși există doar pentru că rațiunea noastră nu este desăvîrșită. Ceea ce rămîne în afara ei denumim „irațional“.

Guillemin : Știți, nu vă pot lăsa în pace fără să vă fi întrebat la ce lucrați în clipa de față ?

Brecht : Sînt înfundat în două lucrări. Prima este o biografie a lui Samson-Körner.

Guillemin : Ce v-a îndemnat spre ea ?

Brecht : Samson-Körner este un tip minunat și important. Am vrut să mi-l fixez. Cea mai simplă metodă a fost de a-l pune să-mi povestească viața lui. Am

cunoscut o mulțime de fapte reale. Dar realități, ca Samson-Körner, se pot număra pe degete — sînt cazuri fericite. Ceea ce m-a frapat dintru început la Samson era că părea să boxeze după un principiu sportiv, cîtuși de puțin german. El boxa concret, ceea ce are un farmec plastic special. Este de-a dreptul inimitabil felul în care, de pildă, își îndeasă Samson-Körner în buzunar un simplu bilet de călătorie. De aceea și este un actor foarte valoros.

Guillemín : Și cum lucrați ?

Brecht : Este mai degrabă o plăcere. Îl rog să-mi povestească ; acord mare importanță vederilor sale. În general, mă interesează mai mult vederile oamenilor decît sentimentele lor. De cele mai multe ori sentimentele sînt generate de opinii. Se desfășoară în paralel. Dar hotărîtoare sînt opiniile. Numai experiența este, în unele cazuri, primară, într-o măsură mai mare. Se știe însă că nu orice opinie își are izvorul în experiență.

Guillemín : Și asta este tot intelectualism strict !

Brecht : Orice acțiune provine dintr-o cunoaștere. Nu există acțiuni făcute din impuls, în sensul propriu al cuvîntului. Și în cazul lor la bază stă tot rațiunea.

Guillemín : Și la ce mai lucrați ?

Brecht : La o comedie — Un om = un om. Este vorba de comutarea tehnică a unui om într-altul, cu un scop anume.

Guillemín : Și cine își propune această rocadă ?

Brecht : Trei ingineri de sentimente.

Guillemín : Experimentul reușește ?

Brecht : Da — ceea ce-i face pe toți să răsuflă ușurați.

Guillemín : Apare în felul acesta cumva omul ideal ?

Brecht : Nu prea.

30 iulie 1926

POETUL LIRIC N-ARE A SE TEME DE RAȚIUNE¹

Îi cunosc personal pe cîțiva dintre aceia ale căror poezii le citesc. Adesea constat cu mirare că în poeziile cîte unuia rațiunea este surprinzător de puțin prezentă în comparație cu celelalte manifestări ale lui. Oare cel în cauză consideră poezia o chestiune pur afectivă? Crede cumva că există în general chestiuni pur afective? Dacă crede astfel, ar trebui să știe cel puțin că sentimentele pot fi tot atît de greșite ca și gîndurile și ca atare ar trebui să fie mai prudent.

Cîțiva poeți lirici, mai ales începători, cînd sînt cuprinși de o dispoziție creatoare, par a se teme ca nu cumva ceea ce ar proveni din rațiune să le spulbere respectiva dispoziție. Trebuie replicat că această teamă este fără discuție o teamă prostească. După cum se cunoaște din mărturisirile „de atelier“ ale unor poeți de seamă, dispozițiile acestea nu sînt defel chiar atît de superficiale, de labile, și nu se volatilizează chiar atît de ușor, încît meditarea cumpănită, ba chiar lucidă, să le poată dăuna. Acea doză de entuziasm sau tulburare nu este cîtuși de puțin în contradicție cu luciditatea. Trebuie chiar să presupunem că aversiunea de a accepta criterii intelectuale exprimă o sterilitate de profunzime a dispoziției respective. În acest caz este de preferat să se renunțe la a scrie poezii.

Dacă intenția lirică beneficiază de auspicii favorabile, atunci sentimentul și rațiunea colaborează în deplin acord și se îndeamnă reciproc: hotărăște tu!

¹ Din *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. II, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1966.

DESPRE CRITICA POEZIILOR, PUNCT CU PUNCT ¹

Profanul, în măsura în care este amator de poezie, simte de obicei o repulsie violentă față de ceea ce se cheamă jumulirea unei poezii fulg de fulg, prin adoptarea logicii reci, prin extragerea unor cuvinte și imagini disparate din șirul delicatelor plăsmuiri florale. Replica trebuie să fie că nici măcar florile nu se ofilesc dacă le înțepi. Poeziile, dacă sînt în general viabile, atunci sînt foarte rezistente și supraviețuiesc chiar și celor mai energice intervenții. Un vers prost nu distruge defel o poezie integral, după cum existența unui vers bun încă n-o salvează. Depistarea versurilor proaste reprezintă reversul unei însușiri, fără de care nici nu se poate vorbi de o adevărată capacitate de a savura poeziile, anume aceea de a descoperi versurile bune. Uneori cîte o poezie înglobează foarte puțină muncă și suportă foarte multă. Considerînd poeziile inaccesibile, profanul uită că poetul poate într-un fel să-și împartă cu el acele dispoziții ușoare, pe care le avea, dar că formularea lor într-o poezie este un proces de muncă, poezia reprezentînd tocmai ceva fugitiv, *determinat să zăbovească*, cu alte cuvinte, ceva relativ masiv, material. Cel care consideră poezia inaccesibilă nu se apropie, într-adevăr, de ea. O parte însemnată a plăcerii rezidă în folosirea de criterii. Smulge-i unui trandafir petalele și vei vedea cît este de frumoasă fiecare dintre ele.

POZIȚIA CRITICĂ ²

Este cu totul eronat să consideri *critica* drept ceva mort, neproductiv sau — ca să spunem așa — o poli-

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

loghie. Aceasta este concepția pe care vrea să o răspîndească domnul Hitler despre critică. În realitate, poziția critică este singura productivă, demnă de om. Ea înseamnă colaborare, mers înainte, viață. Adevărata desfătare artistică este imposibilă fără o poziție critică.

LA CUMPĂRAT DE ALAMĂ

Actorul : Cînd stai pe scenă, de atîta praf te apucă setea. Deci, trageți cu toții cîte o dușcă !

Secretarul literar (aruncînd o privire către muncitorul care lucra pe scenă) : Trebuie să-l rugăm pe prietenul nostru să nu demonteze atît de repede culisele ca să nu stîrneasă prea mult praf.

Muncitorul : Le demontez foarte încet. Trebuie să le dau deoparte pentru că mîine se repetă ceva nou.

Secretarul literar : Sper că vă simțiți bine aici. Am fi putut să ne așezăm și în biroul meu, dar e mai frig acolo, pentru că eu nu plătesc intrarea, ca publicul nostru iubit, și apoi, acolo mă privesc cu reproș nenumărate manuscrise ale pieselor de teatru pe care nu le-am citit. Pe de altă parte, ție, în calitate de filozof, îți place să privești în spatele culiselor, iar tu, ca actor, dacă tot lipsește publicul, ai cel puțin sala în spate. Aici, în timp ce vorbim despre teatru, putem avea sentimentul că purtăm discuția în fața unui public, deci că interpretăm și noi o mică piesă. În plus, avem prilejul de a efectua din cînd în cînd cîteva mici experiențe, dacă aceasta se va dovedi a fi necesar pentru elucidarea temei noastre. Așadar, cel mai bun lucru este să începem prin a-l întreba pe prietenul nostru, filozoful, ce îl interesează cel mai mult din activitatea teatrală.

Filozoful : Din activitatea voastră teatrală mă interesează faptul că voi, cu mecanismul de care dispuneți și cu arta voastră, imitați întâmplări care se petrec printre oameni, așa încît la voi poți avea impresia că te afli față în față cu viața adevărată. Întrucît mă interesează felul în care conviețuiesc oamenii, mă interesează implicit și imitațiile voastre.

Secretarul literar : Înțeleg. Vrei să afli cîte ceva despre lume, iar noi prezentăm aici ce se petrece în lume.

Filozoful : Nu știu dacă m-ai înțeles pe de-a întregul. Nu știu, pentru că nu remarc nici un fel de nemulțumire în fraza dumitale.

Secretarul literar : De ce m-aș arăta nemulțumit dacă îmi spui că în activitatea noastră teatrală te interesează faptul că arătăm ce se întâmplă în lume ? Păi, tocmai asta facem.

Filozoful : Am spus că oferiți imitații, iar ele mă interesează în măsura în care corespund obiectului imitat, căci cel mai mult mă interesează obiectul imitat, și anume conviețuirea umană. Spunînd aceasta, mă așteptam să mă priviți cu oarecare neîncredere și să vă întrebați dacă, avînd o asemenea atitudine, pot fi un spectator bun.

Secretarul literar : De ce să nu poți fi un spectator bun ? De multă vreme nu mai apar la noi pe scenă zei, vrăjitoare, animale sau spirite. În ultimele decenii teatrul a făcut totul spre a fi o oglindă a vieții. Pentru mîndria de a contribui la rezolvarea problemelor sociale, a făcut cele mai grele sacrificii. A arătat cît de greșită este utilizarea femeilor numai ca păpuși, că incidentele dintre diverși indivizi din piață au pătruns pînă în locuințe, transformînd căsniciile în cîmpuri de luptă, că banii cu care bogătașii își cresc copii spre a deveni oameni de cultură provin din vînzarea copiilor altor părinți pe altarul viciului și încă multe altele. Iar teatrul a plătit aceste servicii făcute societății pierzîndu-și poezia aproape cu totul. A renunțat să prezinte măcar

un singur subiect mare, care să poată fi comparat cu ale celor vechi.

Actorul : Sau măcar un singur personaj de seamă.

Secretarul literar : Dar noi arătăm bănci, clinici, terenuri petrolifere, câmpuri de luptă, „slum“-uri, vile de miliardari, lanuri de cereale, burse, Vatican-ul, chioșcuri, castele, fabrici, săli de ședință, pe scurt : întreaga realitate existentă. La noi se comit crime, se încheie contracte, se petrec adultere, se făptuiesc acte de eroism, se hotărăsc războaie, oamenii mor, zămislESC, cumpără, hulesc, speculează. Pe scurt, viața ome-nească este prezentată din toate unghiurile posibile. Folosim orice efect tare, nu ne dăm în lături în fața nici unei inovații, ne-am lepădat de mult de orice legi estetice. Pieseile au cînd cinci acte, cînd cincizeci : une-ori pe cîte o scenă sînt montate concomitent cinci spații de joc ; sfîrșitul este fericit sau nefericit, am avut piese în care publicul putea să aleagă sfîrșitul. În afara de aceasta, într-o seară jucăm stilizat, într-alta foarte natural. Actorii noștri rostesc iambii cu aceeași dezinvoltură ca și argoul de mahala. Adesea, operetele sînt tragice, iar tragediile conțin song-uri. Într-o seară se află pe scenă o casă care reproduce una autentică pînă în cele mai mici amănunte, inclusiv ultimul burlan al sobei, iar în seara următoare, cîteva grinzi pestrițe îți sugerează o bursă de cereale. Clovnii noștri smulg șiroaie de lacrimi, tragediile noastre te pot face să te ții cu mîinile de burtă de atîta rîs. Pe scurt, la noi totul e posibil. Aș adăuga : din păcate.

Actorul : Descrierea dumitale mi se pare întrucîtva o expresie a disperării. Ea sună de parcă n-am mai lucra cu seriozitate. Eu însă pot să te asigur că nu sîntem niște măscărici ușuratici. Sîntem oameni care muncim din greu, controlați cu severitate și care încercăm să dăm ce avem mai bun în noi, fie și numai deoarece concu-rența este atît de uriașă.

Secretarul literar : Dealtfel, reprezentările noastre din viața de toate zilele sînt exemplare. La noi, publicul a

avut posibilitatea să studieze cele mai nuanțate poziții sufletești. Interioarele vieții de familie au fost executate cu minuțiozitate. Diverse ansambluri s-au antrenat decenii în șir, oferind în acest fel spectacole, ca de pildă o seară în sînul unei familii de moșieri, unde fiecare mișcare a oricăruia dintre actori era autentică, lăsîndu-ți impresia că adu-meci pînă și parfumul trandafirilor din grădină. Adesea m-am minunat cum autorii de piese descoperă mereu cîte o dispoziție sufletească mereu nouă, în care ar putea ajunge cineva, deși se credea că toate sînt cunoscute. Nu, nu s-a precupețit nici un efort, după cum nici n-am fost handicapați de prejudecăți.

Filozoful : Prin urmare, strădania voastră urmărește imitarea celor ce se petrec între oameni ?

Secretarul literar : N-am putea să ne facem în general meseria fără a imita întîmplări din viața oamenilor. Cel mult poți obiecta că imitațiile noastre sînt de proastă calitate. Ar însemna să ne socotești niște actori proști, pentru că arta noastră constă în a conferi imitațiilor noastre pecetea veridicității.

Filozoful : N-am cîtuși de puțin intenția să vă fac acest reproș. Nu vreau să vorbesc despre punctele slabe ale artei voastre, ci despre cum este ea atunci cînd o faceți bine. Căci bine practică, conferă imitațiilor respective într-adevăr amprenta veridicității.

Actorul : Nu cred să fie vorba de grandomanie dacă susțin că îți poți reda orice acțiune imaginabilă, chiar și cea mai neverosimilă, de așa manieră încît s-o crezi fără ezitare. Dacă vrei, îți arăt cum mănîncă împăratul Napoleon cuie de bocanci și pun rămașag că vei găsi gestul cît se poate de natural.

Filozoful : Foarte just.

Secretarul literar : Dă-mi voie să numesc cele spuse mai înainte o mică divagație. Cum s-ar zice, tragi dincolo de țintă.

Actorul : Cum adică o divagație ? Doar vorbesc despre arta actricească.

Filozoful : Nici eu n-o consider o divagație. Într-o descriere a unor celebre exerciții pentru actori¹ menite a-i deprinde să joace natural, găsesc următorul exercițiu : actorul trebuie să așeze pe jos o șapcă și să se comporte de parcă ea ar fi un șobolan, învățînd în acest mod arta de a conferi *verosimilitate* unui gest.

Actorul : Excelent exercițiu ! Dacă n-am stăpîni arta de a conferi veridicitate, cum am reuși cu cîteva petice de pînză sau chiar cu o simplă pancartă să-l convingem pe spectator că vede cîmpul de luptă de la Actium, sau, ajutîndu-ne cu niște piese vestimentare vechi și cu o mască, să-l facem să creadă că-l vede pe prințul Hamlet ? Cu cît arta noastră este mai desăvîrșită, cu atît avem nevoie de mai puține mijloace auxiliare din realitate, pentru a construi un crîmpei de viață. Este întru totul adevărat că imităm întîmplări din viață, dar asta nu este totul. Dracu să le ia de întîmplări ! Ceea ce contează este scopul în numele căruia le imităm.

Filozoful : Ei, și-n ce scop le imitați ?

Actorul : Spre a-i umple pe oameni de pasiuni și simțăminte, spre a-i smulge din cotidianul și din situațiile care-i înconjoară. Întîmplările sînt aici, ca să spun așa, eșafodajul pe care ne desfășurăm noi arta, ele reprezintă pentru noi o trambulină.

Filozoful : Întocmai.

Secretarul literar : Acest „întocmai“ al dumitale nu-mi place deloc. Îmi imaginez că nu prea te vei acomoda cu simțămintele și pasiunile cu care urmează să fii umplut. N-ai spus nici un cuvînt în sensul acesta atunci cînd ne-ai explicat de ce vii la noi la teatru.

Filozoful : Așa este, o recunosc. Îmi pare rău. În sănătatea voastră !

Secretarul literar : Ca să spun sincer, aș închina mai degrabă în sănătatea dumitale, căci ceea ce voiam noi să discutăm era cum te-ar putea satisface teatrul și nicidecum în ce fel ne mulțumește el pe noi.

¹ Rapaport despre școala lui Stanislavski.

Actorul : Sper că nu va avea nimic împotriva dacă vrem să-i dinamizăm puținel firea sa cam delăsătoare. Foarte bine, îl interesează mai mult ceea ce imităm — adică întâmplările — când se interesează de noi, dar cum să-i imităm întâmplările, fără a ne mobiliza sentimentele și pasiunile? Aș șterge-o pur și simplu din sală dacă spectacolul ar fi rece. Dealtfel, nu există spectacol rece. Orice întâmplare ne emoționează, chiar dacă am fi insensibili.

Filozoful : Dar n-am nimic împotriva sentimentelor. Sînt de acord că sentimentele sînt necesare, pentru a se putea realiza reprezentări, imitații de întâmplări din cotidianul uman, și că imitațiile trebuie să emoționeze. Mă întreb doar, în ce măsură le priesc imitațiilor sentimentele voastre și mai ales efortul de a trezi sentimente deosebite? Pentru că eu trebuie să rămîn, din păcate, la părerea că ceea ce mă interesează în mod deosebit sînt întâmplările din viața reală. Aș ține să subliniez, deci, încă o dată că mă simt ca un intrus și ca un izolat aici, în această clădire încărcată cu mașinării ingenioase și sinistre, aidoma unuia care a intrat aici nu spre a simți o plăcere, ci, dimpotrivă, spre a produce neplăcere, fără teamă, căci a venit mînat de un interes foarte special, al cărui caracter special, oricît l-am sublinia, n-ar fi îndeajuns. Resimt atît de pregnant caracterul special al interesului meu, de parcă aș fi un om care se prezintă, să zicem, în calitate de neguțator de alamă, la o orchestră, nevrînd să cumpere, de pildă, o trompetă, ci doar alamă. Trompeta trompetistului este făcută din alamă, dar el cu greu va vroi să o vîndă ca alamă, potrivit valorii metalului, adică să vîndă atîtea livre de alamă. La fel se petrec însă lucrurile și cu mine : caut aici întâmplările mele printre oameni, imitate de voi într-un fel sau altul, cînd, de fapt, imitațiile voastre au cu totul alt scop decît acela de a mă satisface pe mine. Ca să spunem lucrurilor pe nume : eu sînt în căutarea unui mijloc prin care mi s-ar putea furniza imitații ale unor întâmplări din viața oamenilor, făcute cu anu-

mite scopuri, aud că dumneavoastră produceți asemenea imitații, și aș dori acum să verific dacă mă pot folosi de acest gen de imitații.

Secretarul literar : Încep acum într-adevăr să resimt ceva din neplăcerea la care spuneai că te aștepți. Imitațiile pe care le confecționăm aici, după cum numești dumneata, cam sec, această operație, sînt de un fel deosebit, în măsura în care urmăresc un scop anume. Se spune ceva în acest sens și în *Poetica* lui Aristotel. Vorbind despre tragedie, o numește o prezentare imitativă a unei acțiuni moralmente serioasă, închisă în sine, de o anumită amploare, expusă într-un limbaj ales, ale cărei componente sînt utilizate separat, pe roluri, dar nu povestite, ci interpretate de personaje, care, trezind milă și frică, provoacă purificarea de asemenea stări de spirit. Așadar, este vorba de imitații ale întâmplărilor dumitale din viață, iar aceste imitații sînt menite să producă anumite efecte asupra sufletului. De la data la care Aristotel a scris aceasta, teatrul s-a modificat în repetate rînduri, dar în această privință a rămas aproape neschimbat. Este de presupus că dacă ar fi suferit modificări și în această privință, n-ar mai fi teatru.

Filozoful : Vrei să spui că imitațiile voastre nu pot fi prea ușor separate de țelurile pe care le urmăriți imitînd ?

Secretarul literar : Ar fi cu neputință.

Filozoful : Dar eu am nevoie, pentru scopurile mele, de imitații ale unor întâmplări din viață. Ce ne facem ?

Secretarul literar : Știi doar că, rupte de țelul lor, imitațiile respective nu s-ar mai putea numi teatru.

Filozoful : S-ar putea ca, în anumite împrejurări, aceasta să nu prezinte prea multă importanță. Ceea ce ar rezulta în acel caz s-ar putea numi altfel, de pildă : „taetru“. (Rîd cu toții.) Lucrurile s-ar prezenta în felul următor : v-am angajat pur și simplu, pe voi, artiștii, pentru o sarcină neartistică. Negăsind nicaieri în altă parte oameni specializați în meșteșugul imitării unor

oameni care se mișcă și acționează, vă angajez pe voi pentru scopurile mele.

Secretarul literar : Dar despre ce fel de scopuri misterioase este vorba ?

Filozoful (rîzînd) : Hm, mai că n-am curajul a vă spune. Probabil că vă vor părea destul de banale și de prozaice. Mă gîndisem că imitațiile ar putea fi utilizate în scopuri cît se poate de practice, pur și simplu pentru a descoperi care este cel mai bun mod de comportare. Înțelegeți, s-ar putea face din ele ceva de felul fizicii (care se ocupă de corpuri mecanice), dezvoltînd de aici o tehnică.

Secretarul literar : Aha, urmărești deci scopuri științifice. Asta n-are nici o legătură cu arta.

Filozoful (repede) : Firește că nu. Tocmai de aceea i-am și zis numai „taetru“.

Secretarul literar : Bine, să-ți urmărim mai departe raționamentul. Pîna la urmă se va desprinde din el ceva și pentru noi. S-ar putea ca în felul acesta, mai puțin obișnuit, să dobîndim cîteva idei pentru „confecționarea“ unor imitații de bună calitate, de care ducem lipsă ; căci reprezentațiile noastre au un efect, verificat, mult mai puternic dacă ceea ce ne înfățișează este verosimil. Cine ar resimți vreo milă față de o femeie geloasă, dacă pretendem că soțul o înșală cu bunica ei ?

Filozoful : Oricum, odată angajați de mine, trebuie să aveți grijă ca, urmărind asemenea profituri pentru voi, să nu mă dezavantajați pe mine. În primul rînd, ar trebui să cercetez cu toată seriozitatea în ce fel sînteți obișnuiți a munci, ca să văd ce ar trebui schimbat în modul vostru de lucru pentru obținerea imitațiilor care să-mi convină.

Secretarul literar : S-ar putea să constăți, cu acest prilej, că imitațiile noastre nu sînt tocmai atît de nepotrivite pentru scopurile tale, chiar dacă le „confecționăm“ după sistemul învechit. De fapt, nu văd deloc de ce nu s-ar putea dobîndi în teatrele noastre și unele învățăminte cu caracter practic.

Filozoful : Trebuie să știți că sînt măcinat de o curiozitate nesățioasă în privința oamenilor. Oricîte aș vedea sau aș auzi despre ei nu-mi ajunge. Mă interesează să știu cum conviețuiesc, cum își țes dușmăniile și prietenii, cum vînd ceapă, cum pun la cale campanii, cum se căsătoresc, cum confecționează costume din lînă, cum lansează în circulație bani falși, cum scot din pămînt cartofii, cum urmăresc astrele, în ce fel mii pe alții se înșală, se preferă, se instruiesc, se storc, se respectă, se mutilează, se sprijină, cum țin adunări, întemeiază uniuni, țes intrigi. Vreau mereu să aflu în ce mod iau naștere sau se dizolvă întreprinderile lor, și tind să descopăr în acestea cîteva legități, care să-mi permită să fac pronosticuri. Căci stau și mă întreb cum se cuvine să mă port eu însumi pentru a reuși și a fi cît mai fericit, ceea ce depinde, firește, și de cum se comportă ceilalți, așa că și pe mine mă interesează cît se poate de mult, mai ales pentru a cunoaște posibilitățile de a-i influența.

Secretarul literar : Sper că la noi vei găsi cele ce cauți.

Filozoful : Da și nu. Recunosc că tocmai de aceea am dorit să stau de vorbă cu voi. Nu mă simt pe deplin fericit la voi.

Secretarul literar : Cum adică ? Nu vezi destule ?

Filozoful : Ba da, văd suficiente lucruri. Nu despre asta este vorba.

Secretarul literar : Sau poate vezi cîte ceva ce nu ți se pare a fi redat just ?

Filozoful : Văd și unele lucruri care mi se par prezentate just. Cred că ceea ce-mi lipsește la voi este posibilitatea de a discerne între corect și greșit. Încă nu m-am descris pe de-a-ntregul. Anume, în afară de curiozitate, mai am și o altă pasiune. Sînt certăreț. Îmi place să-mi spun părerea, cu scrupulozitate, despre tot ceea ce văd, adăugînd, de la mine, cum se spune, un pic de piper. Mă simt cuprins de o plăcută îndoială. Cîntăresc, cum s-ar spune, de zeci de ori exprimările sau faptele

oamenilor, așa cum fac săracii cu bănuții lor. Iar voi nu lăsați aici cîmp liber pentru îndoiala mea. Asta este !

Actorul : Aha, critica, deci.

Filozoful : Oh, am călcat cumva pe bătătura cuiva ?

Secretarul literar : N-avem nimic împotriva unei critici rezonabile. Avem prea puțin parte de așa ceva.

Actorul : Liniștește-te. Înțeleg că trebuie să existe întotdeauna un dram de critică.

Filozoful : În orice caz, nu păreți prea încîntați de pasiunile mele. Vă asigur însă că nici prin gînd nu mi-a trecut în clipa de față să vă discreditez arta. Ceea ce m-a preocupat a fost numai de a vă explica neliniștea care mă cuprinde în teatrele voastre și care-mi răpește o bună parte din plăcere.

Actorul : Sper că ai să cauți și în tine însuți cauza acestei neliniști, nu numai la noi.

Filozoful : Firește. Pot să vă dau informații multumitoare în această privință. În primul rînd, putem limpezi din nou atmosfera, eu nemaiarătîndu-mă chiar atît de preocupat de felul cum înfățișați voi lucrurile, adică dacă le imitați corect sau fals, ci mai mult de lucrurile în sine, pe care le imitați. Să zicem că oferiți o imitație bună a unei crime. Pasiunea mea pentru critică mă va constrînge atunci să analizez crima în sine ca și toate amănuntele ei din punctul de vedere al rostului, eleganței, particularităților ei etc.

Secretarul literar : Și nu poți să faci asta la noi ?

Filozoful : Nu, pentru că nu mă lăsați voi. Din pricina felului în care vă realizați voi imitațiile, chiar și pe cele mai reușite dintre ele, și cum mi le înfățișați. O bucată de vreme am vizionat spectacole în aer liber și am fumat în timpul lor. Știți că postura fumătorului este foarte plăcută pentru contemplare. Te rezemi de spătar, lași frîu liber gîndurilor, stai relaxat și savurezi totul dintr-un loc sigur, participînd numai pe jumătate la ceea ce se petrece.

Secretarul literar : Și ? Ai văzut mai bine de acolo ?

Filozoful : Nu. Mi s-a stins țigara.

Actorul : Bravo ! De două ori, bravo ! O dată pentru actorul care a știut să te captiveze și o dată pentru tine, că n-ai fost de piatră.

Filozoful : Oprește-te ! Trebuie să protestez. N-am fost mulțumit. Experimentul a eșuat.

Actorul : Din fericire, stimabile, din fericire !

Filozoful : Nu m-a mulțumit.

Actorul : Vrei să-ți spun în ce caz ai fi fost mulțumit ? Dacă băieții nu și-ar fi cunoscut meseria și ar fi jucat mizerabil.

Filozoful : Aproape mă tem că ai dreptate.

Secretarul literar : Ce înseamnă că te temi ?

Filozoful : Păi, nu e de-a dreptul îngrozitor să fiu tot mai nemulțumit pe măsură ce jucați mai bine ? Sună cam sinistru.

Secretarul literar (către actor) : Nu-l mai înțepa. Am văzut oameni care din acest motiv au combătut cele mai rezonabile afirmații.

Filozoful : Adevărat. Ești un tip destul de tiranic. Și scena mi se pare că mă tiranizează într-una. Totdeauna trebuie să fac ceea ce vrei tu, fără a avea timpul necesar să reflectez dacă vreau ceea ce vrei tu.

Secretarul literar : Îl vezi, acum i se pare că și cei de pe scenă îl înțepă ! Ce ți-am spus ?

Filozoful : Și nu este ceva adevărat aici ? Ia gîndi-ți-vă ! Un spectator vă declară că se simte atins ! Adică descoperit, înțeles — mai bine decît se înțelege el însuși — prins asupra plăcerilor sale tainuite și satisfăcut în ele ! Nu găsiți că este ceva odios aici ?

Actorul : Hai s-o sfîrșim. Nu se poate discuta cînd ești supărat. Iată, mi-am și vîrît mîinile în buzunare.

Filozoful : Dar cine-mi spune că, supărat sau nu, vrei să discuți ? În orice caz, pe scenă nu discuți. Provoci tot felul de pasiuni, dar cîtuși de puțin pe acelea premergătoare unei discuții. Iar dacă ele există, nici măcar nu le satisfaci.

Secretarul literar : Nu sări să-l contrazici, căci vorbește la subiect.

Actorul : Da, în permanență, dar la al său.

Actorul : Ca să spun deschis, nu mai am impresia că este filozof.

Secretarul literar : Trebuie să-ți justifici spusele.

Actorul : Un filozof cugetă la ceea ce există. În cazul de față — arta. Deci cugetă la ea. Artă poate fi într-un fel sau altul. Și, în anumite cazuri, dacă are suficiente grăunțe în cap, explică de ce. Atunci este un filozof.

Filozoful : Ai perfectă dreptate. Există asemenea filozofi. Și există și o asemenea artă.

Actorul : Ce fel de artă ?

Filozoful : O artă care este așa sau așa, și atât.

Actorul : Aha, mai există și o altă artă ? Una care nu este așa sau așa, adică una care nu există ?

Filozoful : Nu te pripzi ; se vede că nu ești obișnuit să nu te pripești, dar încearcă totuși.

Actorul : Bine, voi reflecta. (Luînd o atitudine de gânditor) : Așa trebuie făcut ?

Filozoful (pipăindu-i mușchiul gambei) : Nu. Mușchii trebuie să fie relaxați. Ne vom începe meditația cu o mărturisire a mea. Sînt un filozof care nu are destule grăunțe în cap pentru genul de filozofie pe care l-ai descris adineauri.

Actorul : Iată pieptul meu, plîngi în voie !

Filozoful : Ca să spun drept, l-aș fi preferat pe cel al prietenei noastre și mai mult spre a putea rîde în voie decît pentru a plînge. Dar să revenim la chestiunea filozofului și a grăunțelor. De vreo cîteva sute de ani înapoi, de cînd filozofii s-au apucat să facă invenții și descoperiri în natură, alții au început să cugete dacă au destule grăunțe spre a pricepe și combate anumite afirmații ale Bisericii și ale celorlalte oficialități. Erau afirmații, potrivit cărora tot ce există este just și în concordanță cu legile. Și respectivii s-au

epuizat într-o critică a rațiunii. Într-adevăr, n-au avut suficiente grăunțe, sau în general ceva comestibil, ca să poată combate niște instituții atît de puternice ca Biserica. În ceea ce mă privește, am cugetat cum s-ar putea dobîndi, în general, ceva mai multe grăunțe.

Actorul (rîzînd): Vorbind de grăunțe, eu m-am referit, firește, la mintea omului, nu la mîncare.

Filozoful: Știi, aici există legături adînci. Cu cît sînt mai multe grăunțe, cu atît ai mai multă minte...

NATURALISMUL

Filozoful: Fiind absolut la fel cu voi, în spate simțind frig, în față — cearta și fără să pot face nimicînd ceea ce știu, intru și eu în dughenile astea de droguri. Îmi procur acolo un dram de uitare și un oarecare interes pentru lumea înconjurătoare. Căci seara mă simt pe de-a-ntregul răscolit, ca și orașul în care trăiesc.

Actorul: Ce dracu aveți împotriva beției? Și dacă aveți ceva împotriva ei, ce aveți pentru artă? Pînă și cel mai meschin și cel mai infect filistin devine un fel de artist cînd a băut. I se trezește fantezia. Pereții camerei lui sau ai cîrciumii lui se prăbușesc, în special cel de al patrulea, despre care am vorbit aici. Îi vin spectatori și începe să se producă. Hamalul își azvîrle poverile care i s-au pus în cîrcă, iar cel comandat trece peste superiorul său, fiind, de fapt, un răzvrătit. Privește cu humor cele zece porunci, ridică poalele onestității, filozofează, ba chiar plînge. De cele mai multe ori, simțul dreptății i se amplifică, se înfurie din cauza unor lucruri care nu-l privesc direct. Îl frapează caraghioslîcul unor mecanisme potrivnice lui. În felul acesta, atîta timp cît îl țin picioarele, se situează deasupra lor. Pe scurt, devine în toate privințele mai uman și produce.

Secretarul literar : Spectacolele naturaliste trezesc iluzia că te-ai afla într-un loc real.

Actorul : Uitându-se într-o încăpere, spectatorii au avut impresia că simt parfumul livezii de cireși din spatele casei, iar privind în interiorul unui vapor, li s-a părut a resimți tensiunea premergătoare furtunii.

Secretarul literar : Piese naturaliste au evidențiat mai clar decât spectacolele naturaliste faptul că este vorba doar de o iluzie. Autorii de piese au potrivit, firește, subiectele cu tot atîta sîrg ca și cei ne-naturaliști, combinînd, omițînd, punînd la cale confruntări de personaje în locuri neverosimile, îngroșînd unele situații, pe altele stilizîndu-le etc. S-au oprit acolo unde iluzia contactului cu realitatea era în pericol să se destrame.

Actorul : Cu alte cuvinte, vrei să tragi concluzia că este vorba numai de o diferență de intensitate, de spectacole mai mult sau mai puțin realiste? Dar tocmai diferența de intensitate este hotărîtoare.

Secretarul literar : Vreau să spun că este vorba de o diferență de intensitate a iluziei, că avem de-a face cu realitatea și consider că sacrificarea iluziei este mai rentabilă dacă se obține în schimb o reprezentare care să redea ceva mai mult din realitate.

Actorul : O reprezentare care, fără a ține seama de respectarea iluziei că avem de-a face cu realitatea, să aranjeze, să combine, să omită, să concentreze?

Filozoful : Bacon spune că natura se trădează mai mult cînd este constrînsă de artă decât dacă este lăsată în voia sa.

Actorul : Vă dați seama că în această situație nu mai avem de-a face cu natura, ci cu părerile autorilor dramatici despre natură?

Secretarul literar : Îți dai seama că și în cazul pieselor naturaliste aveam de-a face tot numai cu opiniile autorilor dramatici? La început, dramaturgia naturalistă (a lui Hauptmann, Ibsen, Tolstoi, Strindberg) a fost pe drept cuvînt ocărîită a fi artă cu tendință.

.

Secretarul literar: Naturalismul n-a putut rezista prea multă vreme. A fost acuzat că pentru politicieni este prea plat, iar pentru artiști prea plictisitor și s-a transformat în *realism*. Realismul este mai puțin naturalist decît naturalismul, chiar dacă naturalismul trece drept mai puțin realist decît realismul. Realismul nu redă niște copii absolut exacte ale realității, adică el evită redarea integrală a dialogurilor care au loc în realitate și pune mai puțină greutate pe posibilitatea de a fi confundat direct cu viața însăși. În schimb, vrea să cuprindă realitatea mai profund.

Filozoful: Între noi fie zis, nu-i nici cal nici măgar. Este pur și simplu un naturalism nenatural. Consultați asupra unor capodopere realiste, criticii vor cita întotdeauna lucrări naturaliste. Iar dacă li se obiectează acest fapt, invocă o anumită doză de arbitrar a autorilor dramatici, corecturi ale „realității”, sinuozități în „redare” etc. Ceea ce arată că naturalismul n-a practicat niciodată, ci a simulat, doar, o redare exactă. Cu naturalistii, lucrurile s-au petrecut în felul următor: dacă veneai la spectacolele lor, te credeai fie într-o fabrică, fie pe o moșie. Vedeai (și simțeai) tot atîtea cîte vedeai (și simțeai) în locul cu pricina — deci foarte puțin. Simțind, de pildă, tensiuni surde sau asistînd la răbufniri subite sau altele de soiul acestora, nu dobîndeai nimic în plus față de ce se petrece în afara teatrului. De aceea, în cele mai multe dintre cazuri, naturalistii adăugau un așa-numit „raisonneur”, un personaj care exprima opiniile autorului dramatic. „Raisonneur”-ul era un cor naturalizat, camuflat. Adesea, acest oficiu era îndeplinit chiar de către erou. El vedea și simțea deosebit de „adînc” lucrurile, adică era la curent cu intențiile secrete ale autorului dramatic. Dacă spectatorul reușea să se familiarizeze cu el, simțea cum devine „stăpîn” pe situații. Dar pentru ca spectatorul să se poată familiariza cu eroul, acesta trebuia să fie un personaj relativ schematic, să aibă cît mai puține trăsături personale, pentru a putea „acoperi” cît mai

mulți spectatori. Deci trebuia să fie nerealist. Piesele cu astfel de eroi au fost denumite atunci realiste, căci prin intermediul eroilor respectivi se afla câte ceva despre realitate, dar pe o cale nenaturalistă.

Filozoful : Dar chiar dacă spectatorul poate să se pună, cu gândul și cu inima, în pielea unor asemenea eroi, aceasta nu-l va ajuta încă să stăpânească realitatea. Doar nu devin Napoleon dacă mă pun în pielea lui !

Actorul : Nu, dar te simți ca și când ai fi Napoleon.

Secretarul literar : Văd că trebuie să sacrificăm și realismul.

Filozoful : Cred că n-a fost vorba despre așa ceva. Se pare că ceea ce ați denumit voi realism n-a fost realism. A fost declarată realistă ceea ce de fapt era o simplă redare de tip fotografic a realității. Potrivit acestei definiții, naturalismul era mai realist decât așa-numitul realism. Apoi s-a introdus un element nou — stăpânirea realității. Acest element a spulberat naturalismul, unicul lucru pe baza căruia s-a vorbit de realism.

Secretarul literar : Unde este greșeala ?

Filozoful : Personajul pus la dispoziție pentru intropatie (eroul), nu poate fi înfățișat la modul realist fără a fi făcut impropriu pentru intropatia spectatorului. Prezentându-l realist, el trebuie să se transforme odată cu evenimentele, ceea ce îl face să fie prea inconstant pentru intropatie ; și trebuie să fie dotat cu o optică limitată, ceea ce trebuie să aibă ca urmare o îngustare și a orizontului spectatorului.

Secretarul literar : Așadar, în teatru realismul este cu desăvârșire imposibil !

Filozoful : Nu spun asta. Dar dificultatea constă în următoarele : recunoașterea realității reflectate de teatru este numai una dintre sarcinile adevăratului realism. Această realitate, însă, mai trebuie și pătrunsă, înțeleasă. Trebuie să devină vizibile legile care guver-

nează desfășurarea proceselor vieții. Aceste legi nu se văd în fotografii. După cum nu sînt vizibile nici dacă spectatorul împrumută numai ochiul sau inima unuia dintre personajele angrenate în aceste procese.

.

CE ÎL INTERESEAZĂ PE FILOZOF LA TEATRU

Secretarul literar : Diderot — un mare om de teatru și un revoluționar — spunea că teatrul trebuie să slujească amuzamentului și instruirii. Mie mi se pare că vrei să renunți la primul dintre aceste două țeluri.

Filozoful : Voi ați renunțat la cel de-al doilea. Distracțiile voastre nu mai au nimic instructiv într-însele. Să vedem dacă învățămintele mele nu cuprind nimic distractiv.

Filozoful : În toate domeniile, știința caută să găsească posibilități de experimentare sau prezentări plastice ale problemelor. Se construiesc modele care arată mișcarea astrilor, aparate din cele mai istețe redau comportamentul gazelor. Se fac experiențe și pe oameni. Totuși, aici, posibilitățile de demonstrație sînt limitate. Intenția mea era să mă folosesc de arta voastră de a imita oameni, în scopul realizării unor asemenea demonstrații. S-ar putea imita întâmplări din viața socială a oamenilor, care au nevoie de elucidare, așa încît față în față cu aceste reprezentări plastice, să se ajungă la anumite concluzii utilizabile apoi în practică.

Secretarul literar : Bănuiesc că demonstrațiile acestea nu se pot organiza în vînt. Trebuie să existe o orientare oarecare, faptele trebuie alese după anumite puncte de vedere, trebuie să existe cel puțin supoziții. Cum se prezintă această problemă ?

Filozoful : Există o știință despre conviețuirea socială a oamenilor, și în cadrul ei acționează o doctrină măreață despre cauză și efect. Ea este aceea care ne poate furniza punctele de vedere.

Secretarul literar : Te referi cumva la doctrina marxistă ?

Filozoful : Da, dar trebuie să fac o delimitare. Această învățătură se ocupă mai ales de comportamentul unor mase mari de oameni. Legile elaborate de această știință sînt valabile pentru mișcările unor unități mari de oameni și chiar dacă se spun fel de fel de lucruri cu privire la poziția individului în cadrul acestor unități mari, aceasta se referă de asemenea îndeobște numai la poziția individului tocmai față de aceste mase. În cazul demonstrațiilor noastre, însă, avem de-a face mai degrabă cu comportamentul dintre indivizi. Oricum, principiile de bază ale acestei doctrine oferă foarte multe mijloace și pentru aprecierea individului, ca de pildă teza dependenței conștiinței omului de existența sa socială, despre care se știe că este într-o permanentă evoluție, ceea ce face ca și conștiința să fie într-o continuă transformare. O mulțime de teze solide sînt scoase din circulație, spre exemplu : *Banul guvernează lumea și Istoria o fac oamenii de seamă și Unu = unu*. Ele nu sînt înlocuite cu teze opuse, tot atît de solide.

DRAMATURGIA ÎN EPOCA ȘTIINȚIFICĂ

Este inevitabil ca dramaturgia, în măsura în care abordează subiecte de anvergură, să intre în relații tot mai strînse cu știința. Relațiile respective sînt de diferite feluri. În unele cazuri este vorba de o instruire directă, pe care dramaturgia o extrage din cîteva științe. La nevoie poți modela un crîmpei de lirică și fără studiu ; la nevoie, căci nu cunosc vreo poezie născută

În vremea noastră și aparținând unui autor pe de-a-n-tregul necultivat, unuia care să nu fi fost influențat în nici un fel de cunoștințe științifice. Pentru o operă atât de dificilă și de plină de sensuri cum este o piesă de teatru, care își propune să înfățișeze conviețuirea socială a oamenilor, desigur că nu sînt suficiente cunoștințele dobîndite din practica proprie. Modurile de acțiune ale contemporanilor noștri nu pot fi înțelese fără ajutorul economiei și politicii. Este optimist acela care crede că poetul ar mai putea să înfățișeze ceva în zilele noastre fără a pricepe despre ce este vorba. Și degeaba ar căuta să descopere niște așa-numite „întîmplări omenesti simple”; ele nu mai există. Are tot mai multă nevoie de o instruire prin intermediul științelor. Și încet, încet, însăși arta sa începe și ea să dezvolte o știință, cel puțin o metodă al cărei raport față de generațiile anterioare nu diferă prea mult de cel dintre chimie și alchimie. Mijloacele de redare încep să devină altceva decît simple artificii artistice. Iar cotitura nouă, unde dramaturgia se alătură, în funcția ei, științelor, devine hotărîtoare. Nu este prea ușor de înțeles această alăturare, ca ceva care depășește folosirea cunoștințelor științifice.

TIPUL „C” ȘI TIPUL „P” ÎN DRAMATURGIE

1

În încercarea de a aduce pe scenă reprezentări concludente ale conviețuirii sociale a oamenilor, noua dramaturgie a întîmpinat mari greutăți, rezultate din funcția socială a teatrului contemporan. Cu cît reprezentările ei au devenit mai reușite, adică pe măsură ce au furnizat mai mult material pentru modul de acțiune al spectatorului, cu atît mai puternic au intrat în conflict cu vechea funcție socială a teatrului, cu atît

mai puțin se mai putea sluji acesta de ele. Când este serios, teatrul contemporan oferă reprezentări tot mai reușite ale conviețuirii sociale a oamenilor. Multă vreme s-a încercat punerea de acord a acestor perfecționări cu vechea funcție socială a teatrului. Se pare că acum s-a atins limita îmbunătățirilor posibile în cadrul vechii baze. Pentru a facilita tratarea temei, în cele ce urmează se vor utiliza două comparații pentru cele două tipuri opuse de dramaturgie (ele vor servi doar elucidării provizorii, putînd apoi fi lăsate deoparte, avînd și ele vicii).

Noul tip se poate compara cu o instalație arhitecturală cunoscută destinată unor demonstrații astronomice — planetariul. Planetariul reproduce mișcările astrilor, în măsura în care acestea ne sînt cunoscute. Înainte de a pretinde pentru dramaturgie un tip „P”, trebuie să atragem negreșit atenția asupra limitelor impuse mecanismului și care devin din ce în ce mai clare. Dacă în planetarii caracterul legic al mișcărilor astrilor ne apare prea puțin uman, trebuie să spunem că nici cosmic nu e pe de-a întregul. Și mai are o deficiență, această aparatură ingenioasă e prea schematică. Cercurile și elipsele ei perfecte nu redau decît imperfect adevăratele mișcări, care, după cum se știe, sînt mai neregulate. Dramaturgia noastră nu trebuie să redea mișcările oamenilor ca fiind mecanice, căci dacă urmărim exprimarea fie și numai a unor afirmații generale și sumare — de altminteri, referitor la niște mase de oameni, cu greu mai putem face altfel de anticipații —, atunci trebuie să subliniem, să accentuăm acest caracter general și sumar al afirmațiilor noastre, prezentînd ca atare cazul individual, cu care avem de-a face în dramaturgie, și făcînd mereu referiri la abaterile sale de la „legic”. Numai așa vom putea ajunge la reprezentări, cît de cît valorificabile, ale urmărilor presupuse ale unor anumite moduri de comportament uman, care sînt, iarăși, comportamente umane. Oricît de novatori am fi în calitatea noastră de dramaturgi, utilizînd tea-

trele ca pe niște planetarii, ne mișcăm pe terenul putred al unei științe foarte vechi, cel al mecanicii newtoniene.

Trebuie să ne fie limpede că ne mișcăm într-un fel novator. Pentru a ne convinge de asta, vom apela la cea de-a doua comparație a noastră, și anume cea a vechiului teatru cu un carusel. Cel mai bun lucru e să alegem unul dintre acele carusele complicate care, pe căluți de lemn, în mașini sau în avioane, ne poartă prin fața celor mai variate peisaje montane, pictate pe pereți. Putem să găsim și un carusel care ne trăște prin niște locuri fictive, cu pericole la tot pasul. Călărim, zburăm, conducem noi înșine, la modul fictiv. Cu ajutorul muzicii se creează un fel de stare de ușoară transă. Călușeii, vehiculele, avioanele n-ar rezista la o analiză a zoologilor și inginerilor, iar picturile de pe pereți, observațiilor geografilor. Și totuși, reținem anumite senzații ale unor oameni care călăresc, călătoresc cu mașina sau zboară. Senzațiile se schimbă. Pe de o parte avem impresia că sîntem tîrîți în mod irezistibil de mașinărie (întîlnim suișuri și coborișuri), iar pe de alta, ni se pare că noi înșine dirijăm ficțiunea. Este numai în parte o ficțiune dacă într-un carusel ne simțim mai activi decît într-un planetariu: cel puțin ne mișcăm și noi înșine și nu ne mărginim la o simplă contemplație. Firește, urmărind realizarea unei dramaturgii de tip „C”, trebuie să trecem cu vederea tenta pestriță și oarecum bizară, copilărească, a comparației noastre. Nu luăm din ea decît momentul intropatiei și al ficțiunii. Comparația ne servește la cîntărirea perspectivelor care ni se deschid în față, atunci cînd vrem să punem de acord funcțiile unui planetariu cu cele ale unui carusel. Se vede dintr-o privire cît de inutil ar fi să corectăm, în sens realist, reprezentările de peisaje sau de regiuni primejdioase. Oricît de îmbunătățite ar fi reprezentările respective, n-am fi în stare să-i informăm mai exact pe vizitatorii caruselului nostru despre călărie, pilotaj, carting și despre mediul înconjurător. Deși este greu

de sesizat, acest element, deci latura mecanică a problemei, este comun dramaturgiei de tip „C” (dramaturgia intropatiei, a ficțiunii, a trăirilor) cât și celei de tip „P” (dramaturgia critică, realistă). Lirismul și subiectivismul dramaturgiei mai vechi camuflează caracterul schematic și calculat al reprezentărilor ei despre lume. Regulile estetice nu dăunează prea mult lumii; numai că în cazul operelor mai slabe reușesc a o schilodi cu totul. Deoarece societatea epocii respective își are doza sa de inconștiență în sfera realului, cele mai grave mistificări se petrec acolo unde se ivesc simboluri și „esențe”, chipurile independente de orice influență umană, „instincte și pasiuni veșnice”, „maxime divine”. Cele mai valoroase opere prezintă în această privință consemnări eronate ale realității, ceea ce nu împieteează defel asupra trăirii lor, aceasta nefiind un criteriu valabil. Activizarea spectatorului în dramaturgia de tip „C” se dovedește tot mai mult a fi foarte îndoielnică: aveam toate motivele să ne îndoim de eficiența impulsurilor pe care se pretinde că le-ar exercita asupra spectatorului pentru viața sa socială reală. Dramaturgia de tip „P”, care, la prima privire pare a-l lăsa pe spectator cu mult mai mult în voia lui, îl pune totuși mai mult în situația de a acționa. Pasul ei senzational, de a renunța în mare măsură la transpunere, urmărește un singur scop și anume acela de a lăsa lumea în diferitele ei reprezentări, la cheremul omului, în loc să-l lase pe om la cheremul lumii, așa cum procedează dramaturgia de tip „C”.

Nu-i totuna dacă eu îl înfățișez pe altul sau pe mine și dacă văd reprezentat un altul sau pe mine. Dramaturgia de tip „C” îi pretinde actorului să se înfățișeze pe sine în diferite situații, profesii, stări sufletești,

iar spectatorului, să se vadă tot *pe sine*, în diferite situații, profesioni, stări sufletești. Dramaturgia de tip „P” îi cere actorului să-i înfățișeze pe alții, iar spectatorului să-i vadă pe alții. În cazul tipului „C”, spectatorul este activ, dar numai fictiv, iar în cazul tipului „P”, pasiv, dar numai provizoriu. Oricum, s-ar putea obiecta că și în cazul tipului „C” spectatorul este provizoriu activ la modul *fictiv*. La aceasta, din punct de vedere al tipului „P” s-ar putea replica însă că pentru acțiunea ulterioară lipsește instruirea necesară. Tipul „C” poate să susțină că și de la el se poate învăța câte ceva, ce-i drept, nu cu ajutorul excesului de logică al tipului „P”; iar acesta din urmă, că și el ar trezi emoții, dar nu cele nepurificate și sălbatice ale tipului „C”. Tipul „P” încearcă, într-adevăr, să se elibereze de povara necesității de a trezi emoții prin felul cum reprezintă lumea, dar nu are nimic împotriva emoțiilor care se instalează pe baza reprezentărilor sale.

Mi se pare inacceptabilă obiecțiunea că tipul „P” s-ar ocupa de treburile științei, căci cel puțin în egală măsură i s-ar putea reproșa tipului „C” că se ocupă de treburile religiei. Faptul că religia este considerată o rudă mai apropiată a artei decât știința nu este tocmai măgulitor pentru artă.

În schimbul unei anumite taxe de intrare, dramaturgia de tip „C” își transformă cu iscusință spectatorii în regi, amorezi, campioni ai luptei de clasă, pe scurt, în tot ce poftiți. Dar în lumina crudă a dimineții următoare, regii sînt conducători de tramvaie, amorezii își oferă subțiratic pliculețe cu salarii soțiilor, iar campionii luptei de clasă stau la coadă pentru a obține permisiunea de a fi exploatați. Tipul „P” le dă voie spectatorilor să fie exact ceea ce sînt: spectatori. Și își vad dușmanii și aliații.

Tipul „C” poate trezi dorinți intense, dar este îndoielnic că se pricepe să indice calea spre satisfacerea lor. Acolo unde țelul este apropiat și foarte vizibil, calea pînă la el netedă, iar forța suficientă, tipul „C”

poate să aducă mari servicii. În războiul civil din 1917, bolșevicii au deplasat Opera din Leningrad pe front, reușind în felul acesta să suplinească hrana și combustibilul prin muzică. Pe deasupra au mai obținut și o nouă și valoroasă impulsională a luptei. Fie chiar și cu opera *Traviata*. În timpul Republicii de la Weimar, după ce au vizionat spectacolul *Paragraful 218*, nevestele muncitorilor și ale micilor burghezi au obținut să li se plătească de către Casa Asigurărilor Sociale costul mijloacelor anticoncepționale. Așa ceva nu trebuie subapreciat. Marile lupte de clasă cer însă mult. Este greu să descifrezi chipul dușmanului, unirea oamenilor cu aceleași interese este dificilă, luptele durează vreme îndelungată, iar impulsurile țin puțin. Emoțiile sînt înșelătoare, izvoarele instinctelor sînt poluate artificial.

Spre a înțelege că prin folosirea criteriilor științifice amintite mai sus, o dramaturgie încă nu s-a asimilat, ca funcție, cu științele, trebuie urmărit fenomenul *intropatiei*, ce pare a fi inseparabil de artă, și anume, indiferent dacă își supune modelele sale criteriilor științifice sau nu. Întrebuințarea criteriilor științifice la construirea modelelor artistice ale lumii a avut, dacă nu succesul, cel puțin scopul de a menține intropatia. Spectatorul mai critic din zilele noastre nu se mai putea intropatiza suficient în condițiile acestei neconcordanțe foarte crase între lumea de pe scenă și cea din realitate.

De-abia odată cu acest pas se poate vorbi de o asimilare a funcțiilor unei arte și a cîtorva științe. Întrebuințarea criteriilor științifice în scopul sporirii intropatiei a dus la o extrem de puternică subminare a sa.

Dezvăluind acele procese ale lumii, în care se poate interveni din punct de vedere social, dramaturgia încearcă în felul ei luarea în stăpînire a acesteia și nu este de mirare dacă, în cursul acestei încercări, își vede intrînd în criză modul ei de lucru, care pînă la urmă permite spectatorului să-și însușească opera de artă. Criza intropatiei se face remarcată aproape în toate lucrările noii dramaturgii care urmăresc efecte sociale.

ȘTIINȚA

Filozoful : Acei oameni care nu înțeleg nimic nici din știință și nici din artă cred că ele sînt două lucruri teribil de diferite, din care ei nu pricep nimic. Ei consideră că-i fac un serviciu științei, permițându-i să fie lipsită de fantezie, și că promovează arta dacă nu admit nimănui să-i pretindă deșteptăciune. Oamenii pot fi extrem de dotați într-o anumită specialitate, dar nu vor fi cu atît mai dotați în acea branșă, cu cît sînt mai puțin dotați în toate celelalte. Cunoașterea ține de umanitate, la fel ca și arta, chiar dacă în comunitatea noastră roasă de putregai a fost nevoită adesea să se descurce vreme îndelungată și fără una și fără cealaltă. Cu totul lipsit de cunoștințe nu e nimeni, deci nimeni nu e cu totul lipsit de artă.

DESFIINȚAREA ILUZIEI ȘI A INTROPATIEI

Secretarul literar : Cum este cu cel de-al patrulea perete ?

Filozoful : Ce vrei să spui cu asta ?

Secretarul literar : De obicei, se joacă de parcă scena n-ar avea numai trei pereți, ci patru ; cel de-al patrulea aflîndu-se către public. În felul acesta se creează și se întreține aparența că cele ce se petrec pe scenă reprezintă un fapt real din viață, unde, bineînțeles, nu există public. Deci, a juca cu cel de-al patrulea perete înseamnă a juca de parcă n-ar exista public.

Actorul : Trebuie să înțelegi că publicul, fără să fie văzut, vede unele întîmplări foarte intime. Este întocmai ca și cum cineva ar urmări prin gaura cheii o scenă ce se desfășoară între oameni care n-au habar că nu sînt doar ei între ei. Firește, de fapt, noi aranjăm totul anume pentru ca să fie văzut bine. Numai că aranjamentul acesta este ascuns.

Filozoful : Există o știință despre conviețuirea socială acceptată în tăcere să se considere că el nu s-ar afla în teatru, nefiind, chipurile, observat. Are iluzia că privește prin gaura cheii. Atunci s-ar cuveni să aplaude de-abia la garderobă.

Actorul : Dar tocmai aplauzele lui sînt dovada că actorii au reușit să joace de parcă n-ar fi fost în fața unui public !

Filozoful : Avem oare nevoie de învoiala aceasta complicată și secretă între actori și tine ?

Muncitorul : Eu n-am nevoie de ea ; dar poate că au actorii nevoie de ea ?

Actorul : Este considerată necesară pentru un joc realist.

Muncitorul : Sînt pentru jocul realist.

Filozoful : Dar și faptul că stai într-un teatru și nu în fața gaurei cheii este tot o realitate ! Cum poate fi realistă încercarea de a masca acest lucru ? Nu, trebuie să dărîmăm cel de al patrulea perete. Reziliem învoiala. Pe viitor, să arătați, fără nici o sfială, că aranjați totul în așa fel încît să înțelegem lucrurile cît mai bine.

Actorul : Cu alte cuvinte : de acum înainte am luat cunoștință oficial de existența voastră. Ne putem uita în jos la voi și putem chiar să stăm de vorbă cu voi.

Filozoful : Firește ; acolo unde aceasta ar servi demonstrației.

Actorul (mormăind) : Iată-ne deci revenind la „aparte“, la „onorat public, eu sînt regele Irod“ și la „să facem frumos către loja ofițerilor“ !

Filozoful (mormăind) : Nu există nici un marș mai greu decît cel înapoi la rațiune !

Actorul (izbucnind) : Știm, domnule, că în anumite privințe, teatrul a decăzut foarte mult. Dar totuși, pînă în prezent și-a mai păstrat formele. Astfel, de pildă, nu s-a adresat direct spectatorilor. Oricît de debil la minte și de corupt ar fi devenit, n-a ajuns încă ceva comun. Nu putea fi încă abordat decît pe anumite căi ocolite. Domnule, pînă acum n-am jucat așa pentru orice ter-

chea-berchea, care și-a cumpărat un bilet. Am jucat de dragul artei !

Muncitorul : La cine se referă când zice „terchea-berchea“ ?

Filozoful : La noi.

Actorul : Da, domnule, de dragul artei. Iar dumneavoastră sînteți pur și simplu niște prezențe în sală. Dacă vă dați osteneala să mergeți cu cîteva case mai încolo, poate găsiți un stabiliment unde, la cerere, fetele vă arată fundul.

Filozoful : Iar la voi fetele își arată fundul numai partenerilor, lăsînd, cu generozitate, la aprecierea noastră, dacă să ne includem și noi printre aceștia, nu-i așa ?

Secretarul literar : Vă rog, domnii mei, să păstrăm ținuta !

Muncitorul : El a introdus fundurile în dezbatere.

Filozoful : Cînd colo, dumneavoastră ne arătați cel mult sufletele !

Actorul : Și credeți cumva că asta se poate face așa, fără pic de rușine ? Și apoi la ce vă referiți spunînd „cel mult“ ?

Secretarul literar : Foarte rău că ridicați fiecare măr al discordiei care se rostogolește aici. N-ați putea ca cel puțin acum, după ce ați reacționat cu furie filozofică, să acționați cu dezinvoltură filozofică ?

Filozoful : Poziția noastră critică provine din faptul că, pe parcurs, am dobîndit o mare încredere în forța de muncă și în inventivitatea omului și o neîncredere față de opinia că totul trebuie să rămîna așa cum este, chiar dacă este prost, ca de pildă, instituțiile noastre de stat. Constrîngerea și reprimarea vor fi permise cîndva, în istorie, înfăptuirea unor lucrări de seamă, după cum, posibilitatea exploatării oamenilor vor fi determinat cîndva unele creiere să gîndească planuri folositoare, într-o oarecare măsură, colectivității. Astăzi, toate acestea sînt numai niște stavile. De aceea voi, actorii, trebuie să interpretați de acum îna-

inte personajele voastre în așa fel încît să permită să
ți le imaginezi acționînd și altfel decît acționează, chiar
și atunci cînd există suficiente motive ca să acționeze
la fel ca înainte. Puteți proceda la schițarea persona-
jelor voastre aidoma unui inginer generos, care, dispu-
nînd de mai multă experiență, corectează schițele pre-
decesorului său, trăgînd linii noi peste cele vechi, tăind
cifre și înlocuindu-le cu altele, adăugînd observații cri-
tice și comentarii. Celebra scenă de început din *Lear*,
în care acesta își împarte regatul fiicelor sale, după
măsura dragostei pe care ele i-o arată, folosind un
etalon cu totul greșit, o puteți prezenta în așa fel
încît spectatorul să-și spună : procedează greșit, dacă
n-ar fi vorbit așa, dacă ar fi observat cutare lucru sau
dacă ar mai reflecta puțin.

Filozoful : Despre ce fel de gîndire este vorba acum ?
Este o gîndire opusă simțirii acea luptă numai pentru
luciditate ? Ținînd seamă de activitatea magicienilor
noștri de pe scenă, este nimerit un îndemn la cumpă-
tare de felul : „Nu ne siliți să luăm hotărîri cînd sîm-
tem amețiți !”, sau „Să reflectăm !” — dar aceasta este
doar o treaptă inferioară. Între timp ne-am dat seama
că trebuie să renunțăm la convingerea potrivit căreia
te apropii de desfătarea artistică numai pe măsură ce
te depărtezi de luciditate și te apropii de beție ; știm
deja că în plăcerea artistică este prezentă întreaga
gamă de stări de la luciditate pînă la beție, ca și con-
tradicția dintre luciditate și beție. Ar fi cu totul inutil,
ba chiar dăunător scopurilor noastre să vrem să oferim
personaje și întîmplări pentru o rece luare la cunoștință
și cîntărire a lor. Dorim să prezentăm și aici toate
presupunerile, așteptările, simpatiile pe care le avem
noi oamenii în realitate. Nu vrem să vedeți personaje
care nu sînt altceva decît executori ai acțiunii lor, adică
să permitem numai apariția lor pe scenă, ci oameni :
materii prime, nefinisate și nedefinite, care să vă poată
oferi surprize. Numai în fața unor asemenea personaje

veți practica o gândire autentică, și anume condiționată de interese, inițiată și însoțită de afecte, o gândire în toate stadiile de conștiință, claritate, eficiență.

Actorul : Nu vi se pare că textul autorului de piese mă leagă de mâini și de picioare ?

Filozoful : Ai putea trata textul ca pe o relatare autentică, dar cu mai multe înțelesuri. Afli că un anume Cezar, figură ștearsă, înconjurat de niște atentatori nobili, ar fi mormăit către un anume Brutus — „Și tu, Brutus“. Auditorul unei asemenea relatări, dacă nu ia contact cu ea în cadrul unei piese, ci în altă parte, nu a aflat prea multe și nici cunoștințele sale despre lume nu i s-au îmbogățit cine știe ce. Chiar și dacă este înclinat să generalizeze, o va putea face în multe direcții greșite. Dar tu, interpretul, intervii acum în această prezentare vagă și încetoșată și reprezinți însăși viața. După ce ai isprăvit, spectatorul tău se cuvine a fi văzut mai multe decît ar fi putut vedea un martor ocular al faptului real.

Secretarul literar : Cum rămîne cu piesele de factură fantastică ? Nu sînt ele numai niște relatări despre autor ?

Filozoful : Nu, nu sînt numai atît. Pentru voi, ele reprezintă relatări despre vise sau schițe în care autorul de piese manevrează de asemenea realitatea. Chiar dacă vreți să descoperiți ce o fi văzut acesta sau, care poate fi intenția urmărită de povestirea sa etc., vă mai rămîne totuși foarte mult spațiu.

Actorul : Vrei cumva să spui că trebuie să imit un personaj fără ca în închipuirea mea să mă fi transpus în el ?

Filozoful : Pentru a construi un personaj sînt necesare mai multe operații. De obicei, nu imitați oameni pe care i-ați văzut, ci mai întîi trebuie să vă imaginați personajele pe care vreți să le imitați. Porniți de la ceea ce vă pun la dispoziție textul pe care îl aveți de

rostit, acțiunile și reacțiile care vă sînt indicate, situațiile în care este pus să evolueze personajul vostru. Mereu va trebui să vă transpuneți, în închipuire, în personajul pe care vreți să-l înfățișați, în situația lui, în fizicul lui și în modul lui de a gândi. Aceasta este una dintre operațiile de alcătuire a personajului și favorizează pe de-a-ntregul scopurile noastre, dar trebuie să vă pricepeți să și ieșiți apoi din starea în care v-ați transpus. Este o mare deosebire dacă cineva are o imagine despre ceva, pentru care are nevoie de fantezie, sau o iluzie despre ceva, pentru care are nevoie de lipsă de minte. Pentru scopurile noastre avem nevoie de fantezie ; de asemenea și spectatorului dorim să-i mijlocim formarea unei imagini despre o întîmplare, și să-i creăm o iluzie.

Actorul : Cred că ai o părere exagerată, aproape o iluzie, despre măsura în care ne transpunem noi, actorii teatrului de tip vechi, în rolurile noastre. Află că, jucîndu-l pe Lear, ne gîndim la tot felul de lucruri la care Lear probabil că nu s-a gîndit nicicînd.

Filozoful : Nu mă îndoiesc de asta. Anume : de cum ați putea prezenta sau cum ați putea evita cutare lucru și așa mai departe. Sau dacă recuzita este pusă la locul ei, și dacă atunci cînd veți avea de rostit tirada cea mare, comicul nu se va apuca iarăși să miște brusc din urechi. Dar toate aceste gînduri vădesc efortul de a nu lăsa publicul să se trezească din iluzia sa. Ele v-ar putea deranja intropatia, dar o adîncesc pe cea a publicului. Numai că pentru mine nerealizarea acesteia din urmă este cu mult mai importantă decît ca a voastră să nu fie zdruncinată.

Actorul : Prin urmare, transpunerea în personaj trebuie să se petreacă doar la repetiții, dar nu și în spectacol ?

Filozoful : Sînt oarecum în încurcătură cu răspunsul meu. V-aș putea răspunde pur și simplu : să nu vă transpuneți în personajul vostru în timp ce îl interpretați. Aș avea tot dreptul să vă răspund în felul

acesta ; pe de o parte datorită faptului că am făcut o deosebire între intropatie și transpunere, iar pe de alta, pentru că socotesc intropatia într-adevăr cu totul inutilă, dar în primul rînd pentru că mă tem ca nu cumva, printr-un alt răspuns, oricare ar fi el, să nu deschid din nou o porțiță vechii neorînduiei, după ce tocmai reușisem să închid poarta în fața ei. Totuși, ezit. Căci îmi pot imagina intropatia ca o situație limită, fără să se producă efecte nocive. Acestea ar putea fi evitate luîndu-se o serie de măsuri preventive : intropatia ar trebui să fie întreruptă și să nu se instaleze decît în anumite locuri, sau să fie extrem de slabă și amestecată cu alte operații viguroase. Am asistat efectiv la o asemenea interpretare. Era ultima dintr-un șir lung de repetiții ; toată lumea era obosită și nu vroiau decît să mai fixeze încă o dată textul și mișcarea scenică ; gesturile erau mecanice, se vorbea cu jumătate de glas. Efectul m-a satisfăcut, dar n-am putut stabili precis dacă la actori a mai avut loc sau nu procesul de intropatie. Trebuie să remarc însă că nicicînd actorii n-ar îndrăzni să joace astfel în fața publicului, adică atît de lipsit de accente, atît de indiferenți față de efect (fiînd concentrați asupra tuturor „elementelor exterioare“) încît dacă a existat totuși o intropatie, probabil că n-a deranjat, numai pentru că jocul a fost lipsit de însuflețire. Pe scurt, dacă aș putea fi sigur că nu veți vedea diminuîndu-se uriașa deosebire dintre vechiul mod de a juca, bazat pe intropatia totală, și noul mod, dacă aș crede posibilă o foarte slabă intropatie, atunci aș admite-o. Pentru mine, etalonul măiestriei voastre ar fi să văd cum o scoateți la capăt cu cît mai puțină intropatie și nu, așa cum se întîmplă de obicei, cu cît mai multă.

Secretarul literar : Am putea spune așa : după cum astăzi îi numim diletanți pe aceia care nu sînt în stare să vădească intropatie, cîndva vor fi numiți diletanți tocmai aceia care nu pot să se descurce fără ea. Fii

absolut liniștit : prin această mărturisire înțeleaptă nu știrbești în ochii noștri ciudățenia modului tău de a interpreta.

Actorul : Excluderea *intropatiei* înseamnă oare excluderea oricărui factor afectiv ?

Filozoful : Nu, nicidecum. Nici participarea afectivă a publicului, nici cea a actorului nu trebuie împiedicată, nici înfățișarea unor sentimente nu trebuie împiedicată, nici folosirea de sentimente de către actor nu trebuie zădărnicită. Doar una singură dintre multele surse posibile ale afectului, *intropatia*, ar trebui să rămână nefolosită sau cel puțin să devină o sursă secundară.

TEATRUL SRIITORULUI DE PIESE

Secretarul literar : Piscator a făcut teatru politic înaintea Scriitorului de piese. Luase parte la război, dar Scriitorul de piese nu. Revoluția din 1918, la care au participat amândoi, l-a dezamăgit pe Scriitorul de piese și a făcut din Piscator un om politic. Scriitorul de piese a ajuns de-abia mai târziu, prin studiu, la politică. Când au început să colaboreze, fiecare își avea teatrul său : Piscator, unul în piața Nollendorf, iar Scriitorul de piese unul pe Schiffbauerdamm, unde făcea exerciții cu actorii săi. Scriitorul de piese îi aranja lui Piscator mai toate piesele mari, completându-le și cu scene suplimentare, o dată chiar și cu un act întreg. Pe *Șvejk* i l-a făcut în întregime. Pe de altă parte, Piscator venea la repetițiile Scriitorului de piese și-l ajuta. Amândoi preferau modul de lucru în colectiv. Își împărțeau colaboratorii. Așa s-a întâmplat și cu compozitorul Eisler și cu pictorul Grosz. Amândoi puneau mari actori de estradă să colaboreze cu actori amatori și dădeau spectacole de revistă pentru muncitori. Deși Piscator n-a scris niciodată el însuși teatru,

nici măcar o scenă, totuși Scriitorul de piese îl considera unicul dramaturg capabil în afară de el. Nu a dovedit el, oare — așa spunea — că se pot face adevărate creații dramatice, montînd scene sau schițe lucrute de altul, dîndu-le un plus de inspirație, ajustîndu-le cu o documentație și prestații scenice adecvate? Teoria propriu-zisă a teatrului nearistotelic și dezvoltarea efectului de distanțare aparține Scriitorului de piese, dar și Piscator a folosit multe lucruri din toate acestea, într-un fel cu totul independent și original. Mai ales orientarea teatrului înspre politică a fost meritul lui Piscator; fără această orientare, dramaturgia Scriitorului de piese este de neimaginat.

Secretarul literar : Înainte de a se fi apucat de teatru, Scriitorul de piese a studiat științele naturale și medicina. Artele și științele au reprezentat pentru el contraste pe același plan. Ambele ocupații aveau să se dovedească folositoare. Nu disprețuia, ca mulți alții din vremea sa, utilitatea artelor, după cum științelor le permitea să facă abstracție de utilitate. Erau pentru el tot arte.

Secretarul literar : La sfîrșitul primului război mondial, un tînăr studia medicina în sudul Germaniei. Cel mai mult a fost influențat de doi poeți și de un clown de iarmaroc. Aceștia erau anii în care a fost jucat pentru prima dată poetul Büchner, care scrisese în anii treizeci, iar scriitorul de piese a văzut un fragment din *Woyzeck*. În plus, l-a văzut pe poetul Wedekind jucînd în operele sale, într-un stil format la cabaret. Wedekind fusese un cîntăreț de bîlci, își cînta baladele acompaniîndu-se la lăută. Dar cele mai multe le-a deprins de la clownul Valentin, care se producea într-o berărie. Juca, în niște scheciuri, rolurile unor funcționari îndărătnici, muzicanți sau fotografi, care-și urau patronii ridiculizîndu-i. Rolul patronului era jucat de asistenta sa, comediantă populară și ea, care-și încingea

un pîntece rotofei și vorbea cu glas îngroșat. La reprezentarea primei sale piese, în care timp de jumătate de oră se desfășoară o scenă de luptă, Scriitorul de piese l-a întrebat pe Valentin ce să facă cu soldații : „Cum sînt soldații în luptă ?“ Fără să stea pe gînduri, Valentin i-a răspuns : „Albi ca varul, de frică“.

Secretarul literar : Teatrul Scriitorului de piese era foarte mic. Foarte puține au fost piesele jucate și puțini actorii formați acolo. Actrițele cele mai de seamă erau Weigel, Neher și Lenya, iar actorii principali Homolka, Lorre și Lingen. Busch, cîntărețul, ținea și el de acest teatru, dar apărea arareori pe scenă. Scenograf era Caspar Neher (nu era rudă cu actrița). Compozitorii erau Weill și Eisler. Publicul primei republici nu avea forța necesară de a crea o glorie reală unor actori și atunci Scriitorul de piese a urmărit să procure fiecăruia dintre actorii săi cît mai multă glorie cu puțință în el însuși. Astfel, de pildă, actriței Neher i-a recomandat, într-o poezioară instructivă, cum trebuie să se spele dimineata, ca o persoană celebră, pe care pictorii s-o poată portretiza. Cu toții erau relativ celebri, pe scenă însă apăreau de parcă ar fi fost cu mult mai celebri, și anume : cu modestie.

Secretarul literar : Scriitorul de piese distingea foarte exact deficiențele provenite din nerespectarea regulilor sale de cele care se petreceau în ciuda respectării acestora sau tocmai din cauza respectării lor. „Regulile mele“, spunea el, „se cuvin a fi folosite numai de către persoane care își păstrează un raționament liber, spirit de contradicție și fantezie socială și se află și în contact cu păturile progresiste ale publicului, deci care sînt ei înșiși oameni avansați, plini de judecată, și care gîndesc. Dar nu pot să-i leg botul plăvanului care treieră acolo. La actorii mei poți întîlni o serie de greșeli care nu reprezintă încălcări ale regulilor mele, pentru că o parte din comportarea lor nu este reglementată de mine.

Pînă și Weigel izbucnea în lacrimi, în unele seri la anumite scene, cu totul împotriva voinței sale și cituși de puțin în avantajul spectacolului. Într-o piesă, avînd rolul unei țărănci spaniole în timpul războiului civil, trebuia să-și blesteme fiul și să-i dorească moartea, ea închipuindu-și că el ridicase arma împotriva generalilor ; în realitate, el fusese deja împușcat de către trupele generalilor și anume în timp ce pescuia liniștit. Războiul civil mai continua în timpul acestui spectacol, și fie din cauza faptului că în ziua respectivă războiul luase o întorsătură proastă pentru asupriți, fie pentru că din cine știe ce alt motiv, Weigel era într-o dispoziție extrem de labilă, i-au dat lacrimile în timp ce rostea blestemul la adresa celui care fusese deja ucis. Nu plîngea ca țărăncă, ci ca actriță, de mila țărăncii. Gădesc că a fost o greșeală, dar nu văd nici o încălcare a vreuneia dintre regulile mele.“

Actorul : Dar plînsul acela n-a fost regizat ! A fost cu totul personal !

Secretarul literar : Da, desigur. Numai că Scriitorul de piese respingea pretenția publicului ca actorii să se dăruiască, să se dizolve, cu totul, în timpul jocului. Actorii săi nu erau ospătari care aveau de servit o friptură, încît exprimarea sentimentelor lor intime să fie considerată ceva inoportun și jenant. Ei nu erau slugile nici ale Scriitorului și nici ale publicului. Actorii săi nu erau niște funcționari ai unei mișcări politice și nici preoții artei. Menirea lor, ca oameni politici, era de a promova cauza lor socială cu ajutorul artei și cu ajutorul tuturor celorlalte mijloace. În plus, Scriitorul de piese trata cu îngăduință sfărîmarea iluziei. Era împotriva iluziei. În teatrul său se făceau glume de un soi cu totul aparte, improvizații, intervenții inopinante, care în vechiul teatru erau de neimaginat.

Filozoful : Poate că vedea într-o atitudine îngăduitoare față de un astfel de comportament întîmplător, neregizat, arbitrar, al actorilor săi, încă un mod de a le denunța autoritatea. Căci, dacă am reținut exact,

concepțiile lor nu trebuiau să poarte amprenta incontestabilului.

Secretarul literar : Nu, în nici un caz.

Secretarul literar : În cursul unei călătorii, am nimerit, în urmă cu câțiva ani, la Paris, într-un teatru modest, în care o minusculă trupă de actori germani în exil juca vreo câteva scene dintr-o piesă înfățișând stările de lucruri din patria lor. Nicicînd nu mi-a fost dat să întîlnesc o trupă ai cărei membri să fie atît de diferiți în ceea ce privește originea, formația și talentul lor. Alături de un muncitor — puțin probabil să fi stat vreodată pînă atunci pe scenă și care vorbea în dialect — juca o mare actriță, aproape inegalabilă în privința talentului, stofei și culturii sale. Ceea ce aveau ei însă comun era faptul că fugiseră cu toții din patria lor, din calea hoardelor zugravului, precum și un anumit stil de joc. După cum îți închipui, acest stil trebuie să fie foarte asemănător cu maniera de „a face teatru“.

Filozoful : Descrie-ne felul lor de a juca !

Secretarul literar : Piesa reprezentată de ei se chema *Teroarea și mizeria celui de-al treilea Reich*. Mi s-a spus că era compusă din 24 de piese mici, dar ei au jucat doar vreo șapte sau opt dintre ele. Aceste piese arătau cum s-au comportat oamenii în patria ta sub bastonul de oțel al zugravului. Puteai vedea oameni aproape din toate păturile sociale și felul lor de a se supune și de a se revolta. Vedeai teama asupriților și cea a asupritorilor. Era ca o colecție mare de gesturi, înregistrate artistic : privirea înapoi, peste umăr, a celui urmărit (și cea a urmăritorului) ; amuțirea bruscă ; mîna dusă la propria gură de cel căruia i se pare a fi spus prea multe, și mîna care se lasă pe umărul celui prins ; minciuna smulsă cu forța ; adevărul spus în șoaptă ; neîncrederea între îndrăgostiți și multe altele. Ceea ce mi s-a părut însă formidabil a fost că actorii n-au jucat aceste scene îngrozitoare într-o manieră care să-i îndemne pe spectatori să strige „destul !“. Specta-

torii nu păreau a împărtăși defel groaza resimțită de personajele din scenă ; rezultatul a fost că în sală se rîdea într-una, fără ca astfel adîncă seriozitate a spectacolului să sufere. Căci rîsul acela părea să vizeze prostia, silită aici să utilizeze forța, și neajutorarea prezentată ca barbarie. Bătăușii erau luați drept oameni care se poticesc, răufăcătorii, drept oameni care au comis erori sau care s-au lăsat înșelați. Rîsul spectatorilor era foarte nuanțat. Un rîs fericit, cînd urmăritii reușeau a-i păcăli pe urmăritori ; unul eliberat, cînd se auzea o vorbă sănătoasă, adevărată. Așa trebuie să rîdă un inventator cînd, după îndelungi eforturi, a găsit soluția : ce simplu era, și ce mult i-a trebuit ca să-și dea seama !

Actorul : Cum făceau ?

Secretarul literar : Nu e chiar atît de ușor de explicat, deși nu aveam impresia că le-a venit prea greu. Înainte de toate, prin jocul lor îndreptau mereu atenția spectatorului spre cele ce vor urma, asupra evoluției acțiunii, ca să spunem așa, către mecanismul întîmplărilor. Adică, spre jocul cauzei și efectului.

Secretarul literar : Am impresia că datorită preferinței tale pentru imagini populare, ne-am îndepărtat întrucîtva de dorința spectatorilor de a cunoaște ceva, dorință pe care vrei să-ți clădești arta teatrală. Aceste imagini tind să genereze groază, fie că e vorba de cutremure, de incendii, de fapte odioase sau de lovituri ale sorții.

Filozoful : Nu ne-am îndepărtat, ci ne-am întors doar, elementul acestei arte populare este nesiguranța. Pămîntul se clatină și se cascadează. Într-o bună zi, acoperișul e cuprins de flăcări. Roata norocului îi amenință pe regi. Iar nesiguranța este și rădăcina dorinței de a ști. Aluzia făcută în scopul de a salva sau a ajuta poate fi mai intensă sau mai discretă, potrivit măsurii în care omenirea se poate ajuta pe sine înșăși.

Secretarul literar : Deci există o plăcere a nesiguranței ?

Filozoful : Gîndiți-vă la zicala englezească : E neprielnic cîntul care nimănui nu-i aduce ceva bun. Și apoi, omul dorește să fie reprodus exact atît de nesigur pe cît este în realitate.

Secretarul literar : Deci nu vrei să elimini din artă acest element al incertitudinii ?

Filozoful : În nici un caz. În nici un caz.

Actorul : Care va să zică, iarăși teamă și milă ?

Filozoful : Să nu ne grăbim ! Îmi amintesc aici de o fotografie publicată în partea publicitară a ziarelor de către o firmă americană de oțeluri. Ea reprezenta Yokohama pustiită de un cutremur. Un haos de case prăbușite. Dar printre ele se mai zăreau și niște clădiri de beton armat, destul de înalte. Dedesubt era scris : „Steel stood“, adică „Oțelul a rezistat“.

Actorul : Ce frumos !

Secretarul literar (către muncitor) : De ce rîzi ?

Muncitorul : Pentru că e frumos.

Filozoful : Fotografia aceea a constituit o aluzie destul de transparentă pentru artă.

Actorul : Introspecția aceasta febrilă și răscolirea propriei experiențe trecute pot ușor să-l ispitească pe cîte unul să modifice textul. Ce părere aveți ?

Filozoful : Ce zice Scriitorul de piese ?

Secretarul literar : Actorii sînt, de obicei, foarte egoiști cînd e vorba de modificări. Ei își văd doar rolurile lor. Așa se face că ei modifică, de pildă, nu numai răspunsurile la întrebări, ci și întrebările, încît pînă la urmă răspunsurile nu se mai potrivesc. Dacă schimbările sînt făcute de comun acord, și nu cu mai puțin interes și talent decît are autorul, atunci ele pot fi spre folosul piesei. Să nu uităm că nu piesa, ci spectacolul constituie țelul propriu-zis al tuturor eforturilor. Doar atît că schimbările se cer făcute cu foarte multă artă.

Filozoful : Ultima frază mi se pare că limitează suficient lucrurile. Aș mai vrea să atrag atenția asupra pericolului pe care-l reprezintă o prea accentuată tendință de a schimba, căci atrage după sine studierea superficială a textului ; pe de altă parte însă, posibilitatea de a efectua schimbări, cunoscând că acestea s-ar putea dovedi necesare, adâncește, la rîndul său, studiul.

Secretarul literar : Important este ca, atunci cînd schimbi, să ai curajul și priceperea de a schimba îndeaajuns. Îmi amintesc de un spectacol cu *Hoții* de Schiller la teatrul lui Piscator. Teatrul a considerat că Schiller a făcut pe nedrept din Spiegelberg, unul dintre hoți, ca radical, un personaj antipatizat de public. Și atunci l-au prezentat ca fiind simpatic. Drept urmare, piesa a căzut literalmente. Pentru că nici acțiunea, nici dialogul nu constituiau puncte de sprijin pentru comportamentul lui Spiegelberg, care să suscite simpatia. Piesa a părut reacționară (deși, istoricește privita, nu este), iar tiradele lui Spiegelberg nu au părut revoluționare. Numai cu ajutorul unor schimbări foarte substanțiale, operate cu simț istoric și cu multă artă, s-ar fi putut crea o mică perspectivă ca vederile lui Spiegelberg, mai radicale decît cele ale eroului principal, să fie prezentate ca fiind mai avansate.

Secretarul literar : După cum am aflat, Scriitorul de piese segmentează o piesă în alte piese mici, de sine stătătoare, așa încît mersul înainte al acțiunii se face în salturi. El respinge trecerea pe neobservate, dintr-una într-alta, a scenelor. Potrivit căror criterii procedează el la segmentare ? El taie în așa fel încît titlul, care i se poate da uneia dintre scene, să aibă un caracter istoric, social-politic sau moral-istoric.

Actrița : Dă-ne un exemplu !

Secretarul literar : „Mutter Courage pleacă la război în chip de femeie de afaceri” sau „Mutter Courage se grăbește, temîndu-se ca nu cumva războiul să se ter-

mine prea repede" sau „În timp ce Mutter Courage îl consolează pe plutonier, recrutorul îi ia feciorul“.

Actorul : În ce măsură s-ar putea spune despre ultimul dintre aceste titluri că are un caracter istoric, social-politic sau moral-istoric ?

Secretarul literar : Ideea că faptele bune se plătesc scump devine un fel de simbol al vremurilor respective.

Actorul : Păi, asta este o caracteristică și a zilelor noastre, și când a fost oare altfel ?

Secretarul literar : În spectacolele noastre poate fi și altfel.

Secretarul literar : Scriitorul de piese a filmat-o pe Weigel în timp ce se machia. A decupat filmul și fiecare clișeu reproducea o imagine expresivă, de sine stătătoare, cu un anumit sens. „Iată“, spunea el cu admirație, „ce actriță formidabilă.“ „Fiecare gest poate fi descompus în oricâte alte gesturi, toate perfecte ca atare. Fiecare este premergător altuia fiind totodată și existent în sine. Este frumos și saltul, dar și avîntul.“ Ceea ce i s-a părut cel mai important era faptul că fiecare mișcare a unui mușchi în timpul machiajului evoca o anumită expresie sufletească desăvîrșită. Întrebîndu-i pe cei cărora le arăta pozele ce le sugerează expresia fiecărei imagini, aceștia indicau cînd mînie, cînd veselie, cînd invidie, cînd milă. I-a arătat și lui Weigel filmul și i-a explicat că dacă își cunoaște expresiile va putea exprima orice fel de stări afective, fără a le reînoi de fiecare dată.

EFFECTUL DE DISTANȚARE

Filozoful : După cum intropatia face dintr-un eveniment deosebit ceva cotidian, distanțarea transformă cotidianul în ceva deosebit. Cele mai ultra-banale fapte

pot fi dezbrăcate de caracterul lor plictisitor, dacă sînt prezentate ca și cum ar avea în ele ceva deosebit. Atunci spectatorul nu va mai fugi din contemporaneitate în istorie. Contemporaneitatea va deveni istorie.

Filozoful : Motivul principal pentru care actorul trebuie să păstreze o distanță bine marcată față de personajul pe care-l interpretează este următorul : spre a-i putea da spectatorului cheia pentru tratarea personajului sau unor persoane care se află în situații similare cheia problemei personajului, actorul trebuie să se plaseze într-un punct nu numai exterior sferei personajului, ci și destul de avansat pe linia de evoluție a evenimentelor. Clasicii au spus că omul înțelege cel mai bine maimuța, fiind urmașul ei pe scara evoluției.

Secretarul literar : Efectul de distanțare nu are loc dacă actorul, arborînd o mină străină, și-o estompează cu totul pe a sa. Ceea ce are de făcut este : să realizeze o interferare a celor două chipuri.

O ACTRIȚĂ INTERPRETEAZĂ ROLUL UNUI BĂRBAT

Filozoful : Un bărbat care l-ar fi interpretat pe acest bărbat, n-ar fi reușit să scoată în evidență atît de bine trăsăturile masculine, iar multe din amănunțele care ni se par general-umane le-am văzut acum, cînd o femeie l-a interpretat pe bărbat — mai bine zis : cînd a jucat episodul — ca tipic masculine. Așadar, cînd este vorba de elemente de gen, interpretul, dacă este bărbat, trebuie să ofere ceea ce o femeie i-ar conferi bărbatului ; iar dacă este o femeie, ceva din ceea ce i-ar da un bărbat femeii.

Actorul : Într-adevăr, niciodată nu mi-a fost dat să văd niște femei mai feminine decît în timpul războiului,

pe front, cînd rolurile de femei erau interpretate de bărbați.

Actrița : Și să-i vezi pe adulți în interpretarea copiilor ! Vei observa în comportamentul adulților o mulțime de lucruri stranii și surprinzătoare ! Am văzut piesa *Omul* = *om* jucată de niște copii la o școală. La un moment dat se vinde un elefant. Acest lucru, imposibil la nivelul copiilor, a dobîndit dintr-o dată și în piesă ceva din acest „imposibil“, păstrînd cel puțin o doză de „posibil“, imaginabil poate numai în anumite condiții trecătoare.

Secretarul literar : Un alt exemplu al efectului de distanțare l-am văzut într-un film american. Un actor foarte tînăr, care pînă atunci interpretase întotdeauna roluri de tineri proletari — probabil fusese și el proletar — întruchipează pe un tînăr burghez, care primește un smoking pentru primul său bal. Ceea ce a scos el din personaj nu se poate spune că n-ar fi fost un tînăr burghez, dar a fost un anumit tînăr burghez. Mulți au remarcat doar că era un tînăr mai deosebit. Într-adevăr, deosebiriile sînt și ele diferite între tinerii și bătrînii celor două clase. Într-o privință, tînărul proletar este mai matur decît cel burghez, într-alta este mai copilăros.

Secretarul literar : În pictură nu folosește oare și *suprarealismul* o tehnică a distanțării ?

Filozoful : Desigur. Acești pictori complicați și rafinați sînt, ca să spunem așa, primitivii unei noi forme de artă. Ei încearcă să-l șocheze pe privitor împiedicîndu-i, dezamăgindu-i, dezorganizîndu-i asociațiile de idei, arătîndu-i, de pildă, o femeie care are la mînă ochi în loc de degete. Fie că e vorba de simboluri (o femeie vede cu mîinile) sau că este doar o altă formă a extremităților decît cea așteptată, intervine un anumit șoc, care distanțează atît mîna cît și ochiul. Mîna nemaifiînd mînă, apare o reprezentare a mîinii care are mai multă contingentă cu funcția obișnuită a acestei

unelte, decât acel element decorativ estetic, întâlnit în zeci de mii de picturi. Adesea, aceste imagini nu sînt decât reacții la parțiala lipsă de funcționalitate a oamenilor și lucrurilor în epoca noastră, adică ele trădează o gravă dereglare a funcției respective.

Secretarul literar : De ce este o utilizare primitivă a efectului de distanțare ?

Filozoful : Pentru că și funcția acestei arte este stăvilită din punct de vedere social, ceea ce face ca nici arta să nu mai funcționeze. În ceea ce privește efectul, ea sfîrșește prin a fi un simplu amuzament, datorită socului de care vorbeam.

Filozoful : Să luăm drept exemplu moartea netrebnicului ! Distrugerea asocialului, în vederea salvării vieții. Trebuie totuși contestat într-un fel sau altul acest act de distrugere în ceea ce privește necesitatea sa. Apelînd la o asemenea măsură extremă, societatea a neglijat altele ! Dreptul la viață, aplicat atît de grosolan de către societate, încît, pentru a-l face să triumfe, ea trebuie să-l nege, este un drept primar, pe care trebuie să se bazeze toate celelalte drepturi. În lupta pentru această viață — un gîfîit cu totul nud, despuiat de toate amplificările și adaosurile sociale, în lupta pentru metabolismul pur, pentru vegetare — trebuie totuși să-l asistăm pe muribund. Trebuie să-i respectăm totuși umanitatea, redusă astfel la extrem — nu vrea să moară, nu vrea să înceteze de a mai fi om — ca fiind tocmai ceea ce avem comun cu el, chiar dacă participăm la inumanitatea sa, tocmai acum, prin faptul că vrem să-l ucidem sau să-l vedem mort. O, mai avem destule laturi comune, și acum încă. A existat și într-însul ceva din neajutorarea noastră față de el. Dacă viețile sînt prețioase, valoarea lor se evidențiază numai în raport cu societatea și prin ea.

Filozoful : Să presupunem că aveți o piesă unde, în scena întîi, un bărbat A conduce un bărbat B spre

locul de execuție, iar în ultima scenă mișcarea este arătată invers, și anume acum, după tot felul de întâmplări arătate, bărbatul A este dus la locul execuției de către bărbatul B ; așa încît, în unul și același proces (mersul spre locul de execuție), A și B (călăul și victima) și-au schimbat între ei locurile. Veți căuta, desigur, ca prima scenă să fie montată astfel încît efectul ultimei scene să fie cît mai mare cu putință. Veți avea grijă ca ultima scenă să amintească imediat de prima, ca asemănarea lor să frapeze, dar și ca să nu se poată trece cu vederea deosebirea dintre ele.

Secretarul literar : Există, firește, și asemenea întorsături. În astfel de cazuri, prima scenă nu trebuie să fie jucată ca tranziție spre o alta ; ea trebuie să aibă o pondere deosebită. În ea, fiecare mișcare trebuie gîndită în raport cu aceeași mișcare sau cu alta din ultima scenă

Filozoful : Și cred că actorul care știe că în aceeași seară, mai tîrziu, va trebui să ia locul colegului său, joacă și el altfel decît dacă n-ar ști ce se va întîmpla. Va juca altfel rolul călăului dacă se gîndește că și lui îi vine rîndul să fie victimă.

Secretarul literar : Fără îndoială că este așa.

Filozoful : Ca atare, ultima scenă o distanțează pe prima (după cum și prima o distanțează pe ultima, ceea ce constituie, de fapt, efectul piesei). Actorul ia niște măsuri care generează efecte de distanțare. Iar voi n-aveți decît să aplicați acest mod de interpretare și în piesele care nu au această ultimă scenă.

Secretarul literar : Cu alte cuvinte, vrei să spui că trebuie să jucăm toate scenele ca și cum ar mai putea avea loc și altele ?

Filozoful : Da.

Filozoful : Cu cît un caz oarecare îi este prezentat mai concret, cu atît spectatorul poate să abstractizeze mai ușor (Lear procedează așa : procedez oare și eu așa ?). Un tată foarte deosebit poate fi tatăl cel mai

general. Particularul este o caracteristică a generalului. Poți întâlni în mod foarte general lucruri particulare.

Filozoful : Dorința de a-i arăta societății anumite procese dintr-un unghi de vedere din care ea poate găsi anumite soluții ale unor discordanțe, nu trebuie să ne ispitească să neglijăm ceea ce se află dincolo de zona ei de influență. Nu trebuie nici să pară că am propune numai ghicitori, care pot sau nu pot fi rezolvate. Necunoscutul se dezvoltă numai din cunoscut.

Filozoful : Caracterul complet al unei legi se poate recunoaște din caracterul complet al delimitărilor date. Legitățile nu trebuie să le demonstrați cu ajutorul unor tipuri prea îngăduitoare, care se „pliază” prea ușor, ci mai degrabă folosindu-se tipuri recalcitrante (într-o măsură normală). Prin urmare, tipurile trebuie să prezinte o asemănare. Dacă vrei, de pildă, să arătați că un țăran plănuiește în cutare împrejurare o anumită acțiune, luați un anume țăran, dar care să nu fie ales sau construit astfel ca prin însăși structura sa să acționeze „de la sine” tocmai așa. Este și mai bine dacă arătați felul diferit în care se impune legea respectivă în cazul unor țărani diferiți.

În legi găsiți, cel mult, linii directoare generale, valori medii. De pildă, noțiunea de *clasă* este o noțiune în care mulți indivizi sînt cuprinși, deci anulați ca indivizi. Există legități care se aplică la o clasă. Ele se aplică individului în măsura în care acesta se identifică cu clasa, deci nu în mod absolut ; căci la noțiunea de clasă s-a ajuns făcîndu-se abstracție de anumite particularități ale individului. Voi nu înfățișați principii, ci oameni.

Secretarul literar : Între o reprezentare științifică a unui rinocer, de pildă un desen dintr-o lucrare despre științele naturii, și o reprezentare artistică, deosebirea constă în aceea că aceasta din urmă trădează cîte ceva

din raporturile care există între desenator și acest animal. Chiar dacă redă doar animalul respectiv, desenul conține și niște povești. Animalul pare leneș, sau furios, sau lacom, sau viclean. Au fost introduse în desen însușiri care sînt complet de prisos pentru simplul studiu al alcătuirii scheletului.

Secretarul literar : Luați pasajul morții lui Lear ! Acest „Pray you, undo this button : thank you, Sir“. Printre blesteme se strecoară o dorință ; viața este insuportabilă și, în plus, mai apasă și veșmintele. Cel care a trăit a fost un rege ; cel care moare este un om. Se poartă foarte neoficial („thank you, Sir“). Tema este tratată complet, în detaliu și ca întreg. Cel dezamăgit moare ; ni se arată dezamăgirea și moartea, ele nu se suprapun cu totul. Nu se acordă iertarea, dar sînt acceptate cîteva amabilități. Omul a mers prea departe, poetul nu merge prea departe. Distrugerea lui Lear este totală. În mod surprinzător, moartea e prezentată ca o oroare de tip special. Lear moare într-adevăr.

Actorul : Dar printre cele mai de seamă realizări ale artelor se numără și faptul că, în sînul lor, imaginile nu sînt alcătuite după criterii utilitariste, adică respectînd niște deziderate morale ale timpului, sau confirmînd concepțiile dominante.

Secretarul literar : Stai ! Dacă imaginile nu confirmă concepțiile dominante, adică ignoră concepțiile clasei dominante, ele pot urma totuși indicațiile utilității ! Chiar mult mai ușor.

Actorul : Dacă vrei, artele merg însă mai departe, sau mai puțin departe. Ele sînt în stare să producă desfătare, prezentînd maiestatea, vigoarea și frumusețea fluviului năvalnic, care poate să inunde și sate întregi. Ele extrag plăcere din contemplarea unor indivizi asociați, arătînd vitalitatea criminalilor, viclenia șarlatanilor, frumusețea harpiilor.

Filozoful : Da, e în ordine ; această neorînduială e în ordine : atîta timp cît satele inundate nu sînt ascunse, cei uciși nu sînt acuzați, înșelăciunea nu este scuzată, iar gheara harpiei nu e prezentată doar ca o unealtă ingenioasă, totul e în ordine.

Actorul : Eu nu pot să interpretez concomitent rolul măcelarului și pe cel al oii.

Secretarul literar : Tu nu joci singur teatru.

Filozoful : Într-adevăr, nu poți fi și măcelar și oaie în același timp, dar cred că poți să fi măcelarul oii.

Actorul : Apelez fie la consumatorul de carne de oaie din persoana spectatorului meu, fie la debitorul băncilor.

Filozoful : Consumatorul de carne de oaie poate fi totodată și debitorul băncilor.

Actorul : Adevărat, numai că apelul meu nu poate viza concomitent ambele ipostaze. Nu, eu mă adresez individului numai în calitatea sa de membru al întregii omeniri. Aceasta, în totalitatea ei, se interesează de forța vitală în și pentru sine, indiferent de modul ei de manifestare.

Secretarul literar : Fiecare personaj se construiește din raporturile cu celelalte personaje. În consecință, actorul este interesat, în egală măsură, de jocul partenerilor săi, ca și de propriul său joc.

Actorul : Nu e nimic nou în cele ce spui. Întotdeauna îmi las partenerul să se facă remarcă.

Actrița : Din cînd în cînd...

Secretarul literar : Dar nu despre aceasta este vorba.

Secretarul literar : Ci observați deosebirile dintre puternic și grosolan, relaxat și vlăguit, iute și pripit, plin de fantezie și divagant, gîndit și pritocit, inimos și sentimental, contradictoriu și nepotrivit, clar și univoc, folositor și profitabil, patetic și lăudăros, solemn și popesc, delicat și slab, pasionat și nestăpînit, natural și întîmplător.

Filozoful : Dacă, întorcându-se acasă, soțul va da cu ochii de animalul cu două spinări, va resimți și arăta o multitudine de senzații mai mult sau mai puțin congruente : triumful descoperitorului („Am venit la momentul oportun !”) ; nemulțumirea de a fi constatat ceva ce nu-i convine („Mai poate fi vorba că m-am înșelat ?”) ; scîrba de poftele carnale („Ce animale !”) ; înțelegerea plină de mîhnire a unor necesități („Ea are nevoie de așa ceva...”) ; sentimentul renunțării pline de dispreț („Nu pierd nimic, dacă s-a ajuns pînă aici !”) ; setea de răzbunare („O va costa scump treaba asta !”) și așa mai departe și așa mai departe.

Secretarul literar : Cum se face că burghezii îi reproșează tot mereu cumpărătorului de alamă o lipsă de simțire, o tendință de a distruge afectivul în favoarea raționalului ?

Filozoful : Raționalul din el n-a declanșat în sufletele lor nici un fel de sentimente. Ba chiar, afectul lor s-a răzvrătit împotriva lui și a rațiunii sale. Li s-a părut a fi mult prea critic. De fapt, el n-a făcut apel nicicînd la rațiunea lor, ci doar la cea a dușmanilor lor. Totodată, la el critica nu reprezenta decît o parte din măsurile practice menite să schimbe stările de fapt. Plîngerile cu privire la cursul fluviilor sau la gustul fructelor le-a colecționat ca pe o parte a muncii sale, cealaltă parte fiind acțiunea de îndiguire a rîurilor și de înnobilare a pomilor fructiferi. Critica sa era ceva practic și, implicit, nemijlocit și afectiv, pe cînd ceea ce ceilalți denumeau critică viza eticul, în loc să vizeze practicul, adică rămînea în sfera afectivă. În felul acesta, critica lor era în cea mai mare parte sterilă și atunci, odată cu stigmatul sterilității, pecetluiau tot ceea ce era critică în general, deci și ceea ce era critică la el.

Secretarul literar : Credeam că fusese vorba de neînțelegerea că obiecțiunile sale împotriva intropatiei în artă

au fost luate drept obiecțiuni împotriva sentimentelor în artă.

Filozoful : Nu, neînțelegerea are rădăcini mai adânci. Burghezii din vremea sa le reproșau în permanență masele de revoltați că în deruta lor afectivă, nu își dau seama de caracterul rațional al ordinii sociale existente, iar conducătorilor acelor mase, că ar conta doar pe rațiunea rece a poporului, în loc să țină seamă de viața sa afectivă, datînd de milenii, de sentimentele sale religioase, morale, familiare.

EFFECTUL DE DISTANȚARE ÎN ARTA TEATRALĂ CHINEZĂ

În cele ce urmează se va vorbi pe scurt despre utilizarea efectului de distanțare în vechea artă teatrală chineză. Acest efect s-a utilizat cel mai recent în Germania, în cadrul încercărilor de a se ajunge la un teatru epic, în niște piese aparținînd dramaturgiei non-aristotelice (care nu se bazează pe intropatie). Este vorba aici despre încercări de a juca în așa fel încît spectatorul să fie împiedicat de a se transpune doar în personajele piesei. Acceptarea sau respingerea afirmațiilor sau acțiunilor lor urmau să aibă loc în domeniul conștiinței spectatorului, și nu ca pînă atunci, în cel al subconștiinței lui.

Încercarea de a distanța de public întîmplările care i se înfățișează, poate fi întîlnită, pe o treaptă primitivă, chiar și în spectacolele de teatru și de imagini ale vechilor bîlciuri. Modul de a se exprima al clovnilor de circ și felul în care erau pictate panoramele folosesc actul de distanțare. De pildă, modul de a picta reproducerile tabloului *Fuga lui Carol*, *Temerarul după bătaia de la Murten*, care puteau fi întîlnite la multe bîlciuri din Germania, este, desigur, nesatisfăcător, dar actul de distanțare obținut aici (și pe care originalul

nu-l obține), nu se datorește cîtuși de puțin insuficiențelor celui care reproduce tabloul. Comandantul de oști care fuge, împreună cu calul și suita sa, ca și peisajul, sînt pictate în mod absolut conștient astfel încît să producă impresia unui eveniment *extraordinar*, a unei surprinzătoare catastrofe. Cu toate insuficiențele sale, pictorul reușește să evidențieze excelent neprevăzutul faptului ; uimirea îi conduce penelul.

Efectul de distanțare este cunoscut și de către vechea artă teatrală chineză, care-l folosește în chip extrem de rafinat. Se știe că teatrul chinezesc folosește o mulțime de simboluri. Un general poartă pe umăr niște mici stegulețe, atîtea la număr cîte regimente are în subordine. Sărăcia este marcată prin coaserea, ici și colo, pe veșmintele de mătase, a unor petice tot de mătase, dar de altă culoare, vrînd să sugereze zdrențele. Caracterele sînt exprimate cu ajutorul măștilor, adică printr-o simplă boială. Deschiderea cu forța a unor uși este redată cu ajutorul unor anumite gesturi făcute cu ambele mîini, și așa mai departe. Scena în sine rămîne neschimbată, dar în timpul jocului sînt aduse diferite piese de mobilier. Toate acestea, deși cunoscute de mult, sînt aproape intransmisibile.

Nu este chiar atît de ușor să rupi cu obiceiul ca o manifestare artistică să fie considerată ca un întreg. Dar acest lucru este necesar, dacă vrem să studiem, dintre multiple efecte, tocmai unul singur. Iată cum se obține efectul de distanțare în teatrul chinezesc :

Înainte de toate, actorul chinez nu joacă așa de parcă, în afara celor trei pereți care-l înconjură, s-ar mai găsi și un al patrulea. El știe că este privit și lasă să se vadă acest lucru. Astfel, se îndepărtează de la bun început o anumită iluzie prezentă în teatrul european. Publicul nu mai poate avea iluzia de a fi spectatorul nevăzut al unui fapt real. Întregul eșafodaj al dezvoltatei tehnici din teatrele europene, cu ajutorul căreia se poate ascunde intenția de a construi scenele în așa fel încît să fie comod văzute de către public,

devine astfel inutil. Aidoma acrobaților, actorii își aleg fațiș acele poziții care le permit cea mai avantajoasă expunere către public. O altă măsură — artistul se auto-privește. Înfățișînd de pildă un nor, apariția neașteptată, devenirea molatică și viguroasă, prezentînd o transformare rapidă și totuși treptată, actorul privește uneori către spectator de parcă ar vrea să spună: „Ia vezi, așa este?” Dar se uită și la propriile sale brațe și picioare, expunîndu-le, controlîndu-le, pînă la urmă poate lăudîndu-le. O privire precis direcționată înspre podea, o măsurare din ochi a spațiului pe care-l are la dispoziție ca să se desfășoare, nu i se pare a fi ceva de natură să spulbere iluzia. În felul acesta, artistul desparte mimica (redarea actului de contemplare) de gestică (redarea norului), fără ca ultima să fie în pierdere, căci atitudinea corporală se răsfrînge și pe chip, împrumutîndu-i întru totul expresia sa. Acum are expresia reținerii reușite, acum a deplinului triumf! Artistul și-a întrebuintat chipul întocmai ca pe o coală albă, pe care un gest corporal poate să înscrie ceva.

Artistul dorește ca spectatorul să-l găsească ciudat, ba chiar straniu, și reușește acest lucru privindu-se pe sine însuși și interpretarea sa ca un străin. Astfel, lucrurile prezentate de el dobîndesc o doză de uimitor. Această artă saltă faptul cotidian mai presus de sfera obișnuitului și firescului. Ni se arată cum vîslește o tînră femeie, fiica unui pescar. În picioare stînd, cu o vîslă mică — de-abia îi ajunge pînă la genunchi — vîslește într-o barcă inexistentă. Curentul apei devine acum repede, este din ce în ce mai greu de păstrat echilibrul, apoi e într-un golf, vîslește ceva mai domol. Da, așa se vîslește într-o barcă. Se pare că e vorba de o călătorie cu barca de-a dreptul istorică, cunoscută tuturor, cîntată în multe balade. Fiecare dintre mișcărilor acestei fete celebre este fixată în imagini plastice; fiecare cot al fluviului a fost o aventură, lumea o știe, după cum cunoaște și cotiturile respective. Acest sentiment al spectatorului este provocat de atitudinea artis-

tului : ea este aceea care conferă celebritate acestei călătorii. Scena ne-a amintit de marșul spre Budweis din spectacolul *Bravul soldat Șveik*, realizat de Piscator. Marșul de trei zile al lui Șveik, pe soare și pe lună, înspre frontul la care, în mod ciudat, nu ajunge nicio dată, privit din punct de vedere pur istoric, constituie un eveniment cu nimic mai puțin memorabil decât, de pildă, campania lui Napoleon din 1812 în Rusia.

Auto-contemplarea actorului, un act artificial și artistic de auto-înstrăinare, împiedică intropatia totală a spectatorului, adică cea care merge pînă la auto-abandonare și creează o minunată distanță față de întîmplări. Nu se renunță însă integral la intropatie. Acesta se transpune în pielea actorului ca într-un observator : astfel i se cultivă atitudinea sa contemplativă, de privitor.

În multe privințe, actorului occidental jocul artistului chinez i se pare rece. Nu pentru că teatrul chinez ar renunța la prezentarea afectelor ! Artistul prezintă întîmplări pline de pasiune, dar interpretarea lui nu este fierbinte. În momentele de profundă tensiune interioară a personajului înfățișat, artistul duce o șuviță de păr la gură și o mușcă. Gestul este însă ca un ritual, fiind complet lipsit de violență. Este vorba evident de o repetare a întîmplării de către un alt om, care oferă o descriere, bineînțeleș, artistică. Artistul ne arată că omul respectiv și-a ieșit din fire, dar o face schițînd doar semnele exterioare ale acelei stări. Este un mod cuviincios, sau poate necuviincios, de a exprima starea respectivă, dar nu pentru scenă. Oricum, dintr-o multitudine de semne posibile, au fost alese, vizibil, cu mare grijă, doar cîteva. Firește, mînia se deosebește de proasta dispoziție, ura de aversiune, dragostea de simpatie, dar oscilațiile diferențiate ale simțămîntului sînt redată cu economie. Răcirea provine din faptul că actorul se distanțează, în maniera arătată, de personajul pe care-l interpretează. Se ferește să transforme sentimentele acestuia în cele ale spectatorului. Nimeni nu este bru-

talizat de individul acela : nu este însuși spectatorul, este vecinul său.

Actorul occidental face totul spre a-l apropia cît mai mult pe spectatorul său de personajul și de întâmplările care sînt înfățișate. În acest scop îl determină să se întropatizeze în rolul său, al actorului, iar el însuși își întrebuintează toate forțele spre a se transforma pe sine, cît mai deplin cu putință, într-un alt tip, și anume în cel al personajului său. Dacă această transformare totală i-a reușit, arta sa poate fi considerată oarecum epuizată. Odată devenit casier de bancă, doctor sau comandant de oști, nu mai are nevoie de nici un fel de artă, așa după cum nici caiserul de bancă, doctorul sau comandantul de oști n-au nevoie „în viață” de așa ceva.

Dealtfel, acest act al transformării totale este extrem de dificil. Stanislavski indică o serie de trucuri, un întreg sistem, cu ajutorul cărora s-ar putea determina apariția forțată la fiecare spectacol a ceea ce el numea *creative mood*, dispoziția creatoare. Pentru că, de obicei, actorul nu reușește multă vreme să se simtă într-adevăr un altul ; epuizat, începe curînd să copieze doar cîteva elemente exterioare din ținuta și cadența vocală a celui alt, ceea ce duce la o considerabilă scădere a efectului la public. Aceasta se datorește, fără îndoială, faptului că crearea „celuilalt” a fost un act „intuitiv”, deci obscur, care s-a petrecut în subconștient, iar subconștientul este prea puțin controlabil ; are, ca să spunem așa, o memorie slabă.

Artistul chinez nu cunoaște aceste greutăți ; el renunță la transformarea totală. De la bun început se limitează la simpla citare a personajului său. Dar cu ce artă face asta ! Nu-i trebuie decît un minimum de iluzie. Ceea ce prezintă este interesant și pentru acela care nu este predispus la meditare. Care dintre actorii occidentali de tip vechi (cu excepția cîtorva comici) ar putea, asemenea artistului chinez Mei Lan-fang, să-și arate elementele din care se compune arta sa actricească, în

fața unor cunoscători, într-o cameră nu cine știe ce luminată, îmbrăcat într-un smoking? De pildă regele Lear împărțindu-și moștenirea sau Othello gășind baptista? Ar părea un scamator de bîlci care-și arată trucurile — pentru ca apoi nimeni să nu mai vrea să vadă vreodată numărul său de atracție. Căci el n-ar face altceva decît să arate cum se preface. Dispărînd efectul hipnotic, ar rămîne doar cîteva livre de mimică, prost amestecată, o marfă adunată în pripă, pentru a fi vîndută pe întuneric, unor trecători grăbiți. Bineînțeles că nici un actor occidental n-ar organiza o asemenea etalare de mijloace. Unde ar rămîne sanctitatea artei? Mistica transformării? El ține ca ceea ce face să fie inconștient. O comparație cu arta actoricească asiatică scoate la iveală fariseismul de care mai este stăpînită arta noastră. Dealtfel, actorilor noștri le vine tot mai greu să împlinească misterul transformării totale, memoria subconștientului lor slăbește pe zi ce trece, și doar în cazul apariției unui geniu se mai întîmplă ca din intuiția îmbîcsită a unui membru al societății împărțite pe clase să se poată extrage adevărul.

Pentru actor este dificil și obositor ca în fiecare seară să nască în sine însuși anumite emoții sau dispoziții; în schimb, este mult mai simplu să prezinte semnele exterioare care însoțesc sau indică aceste emoții. Ce-i drept, într-un asemenea caz, nu va avea loc, cu atîta ușurință, transmiterea acestor emoții spectatorului, de parcă ar fi vorba de o contaminare emoțională. Intervine efectul de distanțare, dar nu sub forma absenței emoțiilor, ci în forma unor emoții care nu au nevoie să coincidă cu cele ale personajului interpretat. Spectatorul poate să resimtă o bucurie văzînd un necaz, sau scîrbă, observînd o manifestare plină de furie. Vorbind aici despre redarea semnelor exterioare ale emoțiilor, nu ne referim la acel mod de redare și la acea alegere a semnelor de natură să genereze contaminarea

emoțională, deoarece prezentînd semnele exterioare, actorul și-a mai produs totuși în el însuși emoțiile pe care le avea de redat : ridicînd glasul, ținîndu-și respirația, și totodată crispîndu-și mușchii gîtului, pentru ca să i se urce sîngele la cap, actorul poate ușor să trezească în el mînia. Bineînțeles că într-un asemenea caz, efectul de distanțare nu se produce. În schimb se produce dacă într-un anumit pasaj, fără tranziție, actorul prezintă o intensă paloare, pe care a creat-o artificial, ținîndu-și chipul ascuns în mîini, în care avea un fard alb. Dacă în paralel, actorul afișează o ținută rezervată, ivirea bruscă a spaimii (ca urmare a veștii primite sau a unei descoperiri) va declanșa tocmai în acel punct efectul de distanțare. Acest fel de a juca este mai sănătos și ni se pare mai demn de o ființă gînditoare, necesitînd o mare doză de cunoaștere a oamenilor, de înțelepciune de viață și un discernămint plin de acuitate față de aspectele sociale importante. Firește, avem de-a face și aici cu un proces de creație ; aceasta este de o calitate superioară, deoarece este înălțat în sfera conștiinței.

Bineînțeles, efectul de distanțare nu presupune cîtuși de puțin un joc de scenă lipsit de naturalețe. Nu trebuie să vă gîndiți în niciun caz la obișnuita stilizare. Dimpotrivă, declanșarea efectului de distanțare este de-a dreptul dependentă de dezinvoltura și naturalețea interpretării. Numai că actorul, atunci cînd își verifică veridicitatea interpretării (operație necesară care îi dă mult de furcă lui Stanislavski, în sistemul său), nu contează doar pe „percepția sa firească” : el poate fi oricînd corectat, de către alții, deci din afară, printr-o comparație cu realitatea („Oare, un om furios vorbește într-adevăr așa ?” sau „Unul care a fost jignit, se așază el oare așa ?”). Jocul său permite ca aproape după fiecare replică să poată urma un verdict din partea publicului, aproape fiecare gest putînd fi supus aprecierii acestuia.

Artistul chinez nu joacă în stare de transă. El poate fi întrerupt oricînd. Nu va „ieși din rol“. După ce a fost întrerupt, va continua jocul de unde l-a lăsat. Nu-l deranjăm în „clipa mistică a creației“ : în momentul în care a apărut pe scenă în fața noastră, el își încheiase munca de creație. Nu are nimic împotriva ca jocul să-i fie ajustat în timp ce se desfășoară. Mîini harnice îi întind în văzul publicului obiectele de care are nevoie pentru interpretare. În timpul unei scene în care personajul interpretat de Mei Lan-fang moare, un spectator din preajma mea a scos un sunet de uimire văzînd un gest al artistului. Indignați, cîțiva spectatori din fața noastră s-au întors și au sîșit. S-au comportat de parcă ar fi asistat de-adevărat la stingerea din viață a unei sărmane copile. Poate că atitudinea lor ar fi fost potrivită la un spectacol de teatru european, dar în cazul unui spectacol chinezesc a fost nemaipomenit de ridicolă. În cazul lor, efectul de distanțare a dat greș.

Nu e chiar atît de simplu să vezi în efectul de distanțare al artei actricești chineze un element deplăsiabil (adică putîndu-se detașa de teatrul chinez). Teatrul chinez pare a fi teribil de prețios, felul său de a reda pasiunile omenеști schematic, iar concepția sa despre societate, rigidă și eronată ; la prima vedere, nimic din această mare artă nu pare a fi utilizabil într-un teatru realist și revoluționar. Dimpotrivă, motivația și scopurile efectului de distanțare ne apar ca stranii și îndoielnice.

Dealtfel, chiar din capul locului îți vine greu să te debarasezi de sentimentul de mirare pe care-l resimți, ca european, văzîndu-i pe chinezi jucînd teatru. Trebuie, deci, să ne putem da seama că ei obțin acest efect de distanțare și în fața spectatorilor lor chinezi. Dar, deși ne va veni mult mai greu, nu trebuie să ne lăsăm deranjați nici de faptul că artistul chinez, cînd a generat impresia de mister, nu pare să aibă interes să ne dezvăluie o taină. El face din tainele naturii (mai ales ale celei umane) propria sa taină, fără a lăsa să se în-

trevadă cum produce fenomenul respectiv ; dealtfel, natura nu-i permite încă, nici lui, celui care deja produce fenomenul, înțelegerea acestuia. Ne aflăm în fața expresiei artistice a unei tehnici primitive, a unei trepte primare a științei. Artistul chinez își extrage efectul de distanțare din sfera magiei. Acel „cum se face“ este încă înconjurat de mister, partea cunoscută reprezentând-o doar trucurile, manevrate de mâini puține, care le păzesc cu grijă și trag foloase de pe urma secretelor lor ; totuși, aici este vorba deja de o intervenție într-un proces al naturii ; acest „a putea să faci“ naște întrebarea, iar în viitor, străduindu-se să facă inteligibil, cîrmuibil și pămîntean fenomenul natural, va căuta întotdeauna mai întîi un punct de vedere, din care fenomenul natural apare ca fiind misterios, ininteligibil și de nestăpînit. El va adopta atitudinea celui care se miră, utilizînd efectul de distanțare. Cel căruia i se pare de la sine înțeles formula „de două ori doi fac patru“ nu trebuie să fie neapărat un matematician, dar nici unul dintre aceia care nu o pricep. Omul care a privit pentru prima oară cu mirare lampa care se balansează atîrnînd de o frînghie și nu i s-a părut lucru de la sine înțeles, ci extrem de ciudat că se balansa și că se balansa tocmai așa și nu într-alt fel, s-a apropiat, prin această constatare, foarte mult de înțelegerea fenomenului și implicit de dominarea lui. N-are nici un rost să declarăm că atitudinea propusă aici s-ar potrivi mai degrabă științei, dar nu artei. De ce n-ar încerca și arta, bineînțeles cu mijloacele ei, să slujească importantei îndatoriri sociale de a stăpîni viața ?

Într-adevăr, un procedeu tehnic cum este efectul de distanțare practicat de arta actoricească chineză poate fi studiat cu profit numai de către cei care au nevoie de un asemenea procedeu tehnic în scopuri sociale foarte precise.

Experiențele noului teatru german au dezvoltat, cu totul independent, efectul de distanțare, fără a fi, pînă în prezent, influențat de arta actoricească asiatică.

Efectul de distanțare a fost realizat în teatrul epic german nu numai de către actor, ci și prin muzică (coruri, songuri) și scenografie (pancarte, filme etc.). În principal, el a urmărit *istoricizarea* subiectelor respective. Iată ce înțelegem prin aceasta :

Teatrul burghez extrage atemporalul din obiectele sale. Prezentarea oamenilor se ghidează după așa-numitul etern-omenesc. Prin alcătuirea subiectului se creează situații de ordin „general” de așa natură, încît să se poată exprima de acum înainte omul pur și simplu, omul tuturor timpurilor indiferent de culoarea pielii sale.

Subiectele nu constituie altceva decît tema-cheie la care se dă răspunsul „veșnic”, răspunsul inevitabil, obișnuit, natural, și tocmai de aceea uman. Iată un exemplu : Omul cu pielea de culoare neagră iubește ca și omul alb, și abia cînd subiectul îi smulge aceeași formă de manifestare ca și în cazul albului (puteți inversa teoretic formula), sfera artei este creată. Tema-cheie poate ține cont de ceea ce este deosebit, diferențiat : răspunsul este același ; în răspuns nu există nimic diferențiat. Această concepție poate recunoaște eventual existența unei istorii, dar este totuși o concepție anistorică. Unele împrejurări se modifică, mediile ambiante se transformă, dar omul rămîne neschimbat. Istoria contează pentru mediu, dar nu contează pentru om. Mediul este ciudat de lipsit de importanță, conceput numai ca prilej, este o mărime variabilă și ceva ciudat de inuman, existînd de fapt fără om, aparînd ca o unitate de sine stătătoare în fața lui, a inamovibilului veșnic, a mărimii fixe. Considerarea omului ca o variabilă a mediului, iar a mediului ca o variabilă a omului, cu alte cuvinte dizolvarea mediului în raporturi interumane, provine dintr-un nou mod de gîndire, gîndirii istorice. Pentru a scurta această divagație istorico-filozofică, să dăm un exemplu : Avem de redat pe scenă următoarea situație : o fată își părăsește familia ca să-și caute un loc de muncă într-un oraș mai mare („Tragedia americană” a lui Piscator). Pentru teatrul burghez, această

situație are o rază de acțiune redusă, un simplu început de poveste, ceva ce trebuie să știm pentru a înțelege cele ce urmează sau pentru a urmări cu curiozitate continuarea. Fantezia actorului va fi prea puțin stimulată de faptul respectiv. Într-o anumită privință, tema e generală: multe fete își iau serviciu (în cazul de față poate interesa doar ce i se întâmplă acum mai deosebit). Întâmplarea este deosebită numai pentru că fata aceasta pleacă de acasă (dacă ar fi rămas acasă, cele ce urmează nu s-ar mai fi întâmplat). Faptul că familia o lasă să plece nu constituie obiectul cercetării, fiind destul de plauzibil (motivele sînt credibile). Pentru teatrul istorizant, lucrurile se prezintă însă altfel. Aici există o preocupare primordială față de tot ce e specific, deosebit, spre ceea ce din faptul cotidian necesită cercetare. Cum așa, familia îl lasă să iasă de sub aripa sa pe unul din membrii săi, pentru ca acesta să-și câștige de acum înainte independent existența, fără nici un sprijin? Va fi el oare în stare? Cele învățate aici, în calitate de membru al familiei, îl vor ajuta să-și câștige pîinea? Familiile nu-și mai pot păstra copiii? Au devenit o povară, sau au însemnat și pînă atunci o povară? Se întâmplă în toate familiile la fel? Întotdeauna a fost așa? Acesta este mersul lumii, ce nu poate fi influențat nicicum? Cînd fructul este copt, se desprinde din ram. Această lege este valabilă aici? Întotdeauna devin copiii la un moment dat independenți? Întotdeauna au făcut așa? Dacă da, dacă este ceva biologic, fenomenul se desfășoară de fiecare dată în același mod, din aceleași cauze, cu aceleași consecințe? Iată întrebările (sau numai o parte din ele) la care au de răspuns actorii, dacă vor să prezinte întîmplarea prin prismă istorică, unică, dacă vor să arate aici o practică semnificativă pentru întreaga structură socială dintr-o anumită epocă (trecătoare). Cum trebuie însă prezentată o asemenea întîmplare, pentru a i se evidenția caracterul istoric? Cum poate fi făcută să frapeze deruta epocii noastre nenorocite? Cînd mama, printre aver-

tismențe și precepte pregătește valiza — foarte mică — a fetei, cum se poate arăta ideea : „ce de precepte și ce puțină lenjerie...” sau „precepte morale pentru o viață întreagă și pline numai pentru cinci ore...” ? Cum să rostească actrița cuvintele cu care mama îi înmânează fetei acea mult prea mică valijoară : „Așa, cred că ajunge”, astfel încât să fie înțelese ca sentință istorică ? Toate acestea se pot realiza numai cu ajutorul efectului de distanțare. Actrița nu trebuie să facă din replica respectivă problema ei personală, ci trebuie să o defere criticii, să faciliteze înțelegerea motivelor sale și protestul. De abia după un studiu îndelung se poate declanșa efectul. Am văzut la Teatrul evreiesc din New York — un teatru foarte progresist — o piesă de S. Ornitz, care înfățișează ascensiunea unui tânăr din cartierul de est pînă la poziția de mare avocat corupt. Teatrul n-a știut cum să joace piesa. Și totuși ea conținea scene de felul următor : stînd pe stradă, în fața casei sale, tânărul avocat acordă consultații juridice foarte ieftine. Apare o femeie tânără care se plînge că piciorul i-a fost rănit într-un accident de circulație. Cazul a fost însă tergiversat, iar pretențiile ei de despăgubiri nu fuseseră încă înaintate. Cuprinsă de disperare, strigă, arătîndu-și piciorul : „Se vindecă !” Lucrînd fără efectul de distanțare, teatrul n-a putut să demonstreze prin această scenă formidabilă grozăvia unei epoci sîngeroase. În rîndul spectatorilor au fost puțini aceia care au remarcat-o, și nu știu dacă la citirea rîndurilor de față, vreunul și-ar mai aminti strigătul ei. Actrița a rostit exclamația ca pe ceva de la sine înțeles. Dăr tocmai faptul că o asemenea tînguire i se pare ceva de la sine înțeles acestui om sărman, ar fi trebuit să-l comunice publicului ca un sol îngrozit, întors din fundul iadului. Ce-i drept, pentru aceasta ar fi fost necesar ca o tehnică aparte să-i fi permis actriței să sublinieze caracterul istoric al unei anumite stări sociale. Efectul de distanțare este singurul care permite acest lucru. Fără el, poate vedea numai că este silită să nu

realizeze o transformare completă a personajului scenic. În stabilirea unor noi principii artistice și la elaborarea unor noi metode de interpretare trebuie să pornim de la sarcinile imperioase ale unei perioade de tranziție, în care apare posibilitatea și necesitatea unei reformări a societății. Toate raporturile interumane sînt examinate, totul trebuie privit din punctul de vedere social. Pentru exercitarea criticii sociale și în vederea realizării unei relatări istorice despre transformările împlinite, un teatru nou va avea nevoie, printre alte efecte și de efectul de distanțare.

CRITICA VESELĂ

Actorul : Este de înțeles că împărtășirea sentimentelor personajelor unei piese și retrăirea în gînd a acțiunilor lor poate fi o sursă de desfătare. Dar critica unui spectacol, cum poate oare să producă desfătare ?

Filozoful : Mie, participarea la acțiunile eroilor voștri mi-a produs adesea supărare, iar împărtășirea sentimentelor lor, de-a dreptul scîrbă. În schimb, jocul cu eroii voștri mă amuză, adică mă distrează reprezentările modalității de acțiune a altora și comparația dintre a voastră și cea imaginată de mine, de asemenea posibilă.

Secretarul literar : Dar cum să acționeze altfel, fiind așa cum sînt sau fiind făcuți pentru ceea ce sînt făcuți ? Așadar, cum de poți să-ți imaginezi că ar putea acționa altfel ?

Filozoful : Uite că pot. Și apoi pot să-i compar și cu mine însumi.

Secretarul literar : Așadar, exercitarea criticii nu este pur rațională ?

Filozoful : Firește că nu. Nu puteți limita critica la ceva pur rațional. Afectele participă și ele la procesul

critic : s-ar putea ca organizarea criticii cu ajutorul afectelor să fie tocmai atribuția care vă revine vouă. Nu uitați : critica se naște din situațiile de criză pe care le intensifică apoi.

Secretarul literar : S-ar putea, bineînțeles, să nu știm suficiente lucruri pentru a putea monta o scenă, fie ea cât de mică. Ce-i de făcut în acest caz ?

Filozoful : Gradele de cunoaștere diferă foarte mult. Pînă și în presimțiri și vise, în temeri și speranțe, în simpatie, în suspiciune se ascunde o doză de cunoaștere. Dar cunoașterea se manifestă mai ales în dorința de a cunoaște mai bine, deci în contradicție. Or, toate acestea constituie domeniul vostru de activitate.

Actorul : Așadar degetul arătător ridicat ! Nimic nu este mai detestat de public. Înseamnă să-l trimiți înapoi pe băncile școlii !

Filozoful : Băncile școlii voastre par să fie îngrozitoare dacă insuflă atîta ură. Dar ce-mi pasă mie de băncile școlii voastre ? N-aveți decît să le desființați !

Secretarul literar : N-are nimeni nimic împotriva ca o piesă să conțină sens, dar el nu trebuie să reiasă continuu. Instruirea ar trebui să se petreacă pe nesimțite.

Filozoful : Vă rog să mă credeți : cei care doresc o instruire pe neobservate, nu doresc nici o instruire. În privința sensului care n-ar trebui să iasă în permanență în evidență, lucrurile stau oarecum altfel.

Secretarul literar : Am studiat acum cît am putut de bine multiplele indicații cu ajutorul cărora vrei să faci ca arta dramatică să devină tot atît de dialectică precum este știința. Ne-ai invitat să ne angajăm la teatrul tău, care urma să fie un institut științific, și ni s-a spus că nu trebuie să urmărim a face artă. Numai că, spre a-ți îndeplini dorințele, a trebuit să facem uz de toată arta noastră. Sincer vorbind, facem totuși artă, jucînd așa cum dorești și în scopul voit de tine.

Filozoful : Am remarcat și eu acest fapt.

Secretarul literar : Astăzi îmi dau seama că ceea ce ai păstrat tu, care ai renunțat la atâtea lucruri considerate de către toată lumea ca necesare pentru exercitarea artei, a fost suficient.

Filozoful : Ce-am păstrat ?

Secretarul literar : Ceea ce tu ai denumit ușurința, dezinvoltura acestei activități, conștiința că această simulare, această înjghebare pentru public se poate desfășura numai într-o dispoziție veselă, de bonomie, într-o dispoziție în care omul este înclinat de pildă și să glumească. Ai delimitat exact poziția artei, atrăgându-ne atenția asupra diferenței dintre munca unui om care manevrează cinci manete ale unei mașini și cea a unui om care jonglează cu cinci mingi. Și ai legat ușurința respectivă de deosebita seriozitate a acestei sarcini cu caracter social.

Actorul : Cel mai mult m-a indispus la început pretenția ta de a lucra numai și numai cu mintea. Mă înțelegeți, gândirea este ceva atât de subțire, în fond inumană. Chiar dacă vrei s-o numești specific umană, faci o greșală, întrucât găsesc că-i lipsește tocmai elementul animalic.

Filozoful : Și cum stau lucrurile acum ?

Actorul : O, gândirea aceasta nu mi se mai pare acum chiar atât de subțire ; nu se află deloc în contradicție cu simțirea. Iar ceea ce stîrnesc eu în spectatori nu sînt doar idei, ci și sentimente. Gîndirea mi se pare acum pur și simplu un mod de comportare, și anume o comportare socială, la care participă corpul în întregime, cu toate simțurile.

Filozoful : Am văzut o piesă rusească în care niște muncitori i-au încredințat o pușcă unui bandit pentru ca acesta să-i apere de bandiți în timpul lucrului. Văzînd scena, publicul a rîs și a plîns în același timp. — Teatrul vechi dispunea de posibilitatea de a șarja. Caricatura este forma în care modul de a juca generator de transpunere dă loc la critică. Actorul critică

aici viața, iar spectatorul se transpune în critica lui. — Teatrul epic poate oferi caricaturi numai cînd urmărește să arate cum se caricaturizează. Caricaturile apar atunci asemenea unor măști la un bal mascat, prezentat pe scenă. Prezentarea lunecîndă, continuă, cursivă (dar nu antrenantă) este de asemenea necesară, deoarece oricum se subliniază fiecare manifestare a fiecărui personaj, așa încît este necesar să se sublinieze și desfășurarea, corelația, procesul tuturor manifestărilor. O adevărată înțelegere și o adevărată critică sînt posibile numai dacă se realizează o înțelegere și o critică a părții și a întregului, precum și a raportului dintre parte și întreg. Exprimările oamenilor sînt necesarmente contradictorii și de aceea este nevoie să poți cunoaște în întregime contradicția. Nu are nici un sens ca actorul să prezinte un personaj pe deplin pus la punct. N-ar putea și n-are nevoie. El nu redă numai critica adresată unui lucru, ci mai ales lucrul însuși. Nu trebuie să aibă păreri gata confecționate despre tot ceea ce prezintă. El extrage dintr-un rezervor lucruri văzute și trăite.

Actorul : Dragă prietene, se pare că „teatrul” tău se mai poticnește și acum de teatrul nostru. Utilizarea capacităților noastre, care au fost formate în teatru pentru teatru, va suferi din cauză că, în afară de lucrurile de care poți avea nevoie, noi mai sîntem în stare și de altele, care nu-ți slujesc aproape la nimic. Este la fel de stînjenitor că într-o anumită privință sîntem în stare de mai multe, ca și dacă am ști mai puțin decît este necesar.

Filozoful : Ce puteți voi în plus ?

Actorul : Ne-ai explicat limpede diferența dintre unul care vede și altul care privește analitic. Ne-ai lăsat să înțelegem că primul trebuie înlocuit cu cel de al doilea. Dă-o-ncolo de presimțire, să vină cunoaș-

terea ! La o parte cu bănuiala, să vină dovada ! La o parte cu sentimentul, să vină argumentul ! La o parte cu visul, să vină planul ! La o parte cu nostalgia, să vină hotărîrea !

(Actrița aplaudă.)

Actorul : Tu de ce nu aplauzi ?

Filozoful : Nu mă pronunțasem chiar atît de categoric cu privire la sarcina artei în general. Mă ridicasem mai degrabă împotriva lozincilor antitetice de felul : La o parte cu știința, să facem loc presimțirii ș.a.m.d. M-am opus ideii ca arta să fie rezervată domeniilor de hotar. Aceste lozinci n-au valabilitate în operele epocilor zdruncinate și ale claselor progresiste. Dar priviți vremea noastră ! Cu mult mai artistic sînt realizate la noi operele din care se pot extrage lozincile combătute de mine ! Presimțirile sînt înfățișate cu mult mai multă artă decît cunoștințele ! Chiar și în lucrările cu cugetări clare, elementul artistic va putea fi găsit în părțile mai puțin clare, vreau să spun că nu este căutat numai acolo, ci că poate fi găsit și acolo.

Secretarul literar : Cu alte cuvinte susții că pentru cunoștințe nu există o formă artistică ?

Filozoful : Mi-e teamă că nu există. De ce să vreau să scot din funcțiune sfera presimțirilor, a visării, a sentimentului ? Problemele sociale pot fi tratate de către om și în forma aceasta. Presimțirea și cunoașterea nu sînt antiteze. Din presimțire se naște cunoașterea și din cunoaștere presimțirea. Visele devin planuri, iar planurile se prefac în vise. Mi-e dor și pornesc la drum, și mergînd simt dorul. Gîndurile revin în minte iar sentimentele se reîntăresc. Dar pot avea loc deraieri și scurt-circuite. Există faze, în care visele nu devin planuri, presimțirile nu devin cunoaștere, iar nostalgia nu determină omul să pornească la drum. Acestea sînt vremuri rele pentru artă ; în asemenea conjuncturi ca-

litatea artei scade. Tensiunea dintre presimțire și cunoaștere, care este elementul de bază al artei, se frînge. Ca să spunem așa, cîmpul se descarcă. În clipa de față mă preocupă mai puțin ce se întîmplă cu artiștii care se cufundă în mistică. Mă interesează mai mult aceia care, întorcînd nerăbdători spatele reveriei lipsite de plan, se îndreaptă către o activitate de planificare lipsită de orice visare, așadar sterilă.

Secretarul literar : Înteleg. Tocmai noi, cei meniți să slujim societatea căreia îi aparținem, trebuie să parcurgem toate sferele aspirațiilor umane !

Actorul : Prin urmare, să nu arătăm doar ceea ce știm ?

Actrița : Nu, să arătăm și ceea ce presimțim.

Filozoful : Nu uitați că spectatorul ar putea cunoaște cîte ceva din ceea ce nu știți !

Actorul : A spus scriitorul de piese ceva despre spectatorul său ?

Filozoful : Da. Iată ce :

Deunăzi mi-am întîlnit spectatorul
Pe o stradă prăfuită
Ținea în mîini o bormașină.
Preț de o secundă
Și-a ridicat privirea. Iute, mi-am montat
scena

Între case. El a privit așteptînd.
La cîrciumă l-am întîlnit din nou.
Stătea în picioare la tejghea.
Năpădit de sudoare golea un pahar, ținînd
în pumn
Un codru de pîine. Iute, mi-am montat scena
El

A privit cu uimire.
Azi am reușit din nou. În fața gării
L-am zărit cum îl mînau cu paturile puștilor
În răpăit de tobe, la război.

În mijlocul mulțimii

Mi-am montat scena. Peste umăr

S-a uitat încoace :

A dat din cap, aprobator.

Filozoful : Adversarii proletariatului nu constituie o masă reacționară unitară. Individul aparținând clasei adverse nu este nici el un element unitar, totalmente și categoric dușmănos. Lupta de clasă se infiltrează și într-însul. Interesele sale îl sfîșie. Trăind în sînul masei, oricît de izolat ar fi el, este totuși copărtăș la interesele masei. Vizionînd filmul sovietic „Crucișătorul Potemkin“, alături de proletari au aplaudat și anumiți burghezi, cînd marinarii i-au azvîrlit peste bord pe hingherii lor, ofițerii. Cu toate că, înainte de revoluția socială, burghezia aceasta a fost ocrotită de către casta ofițerească, totuși n-a reușit să fuzioneze cu ea. Veșnic se temea și suferea „imixtiuni“ împotriva ei înșiși. În lupta împotriva feudalismului, burghezii erau din cînd în cînd de acord cu proletarii. În asemenea momente, acești burghezi intrau într-un contact autentic și plin de elan cu elementele progresiste ale societății, cu elementele proletare, simțindu-se parte din omenirea care, luată ca întreg, rezolva cu măreție și violent anumite probleme. Astfel, arta poate determina totuși o anumită unitate în rîndul publicului ei, împărțit, în zilele noastre, în clase.

Filozoful : Oricît am dori noi ca în numele noilor noastre scopuri, să ne dispensăm de ceea ce este considerat indispensabil în arta spectacolului, trebuie totuși, după părerea mea, să păstrăm neapărat ceva, și anume ușurința lui. Ea nu ne poate stînji, dar dacă am renunța la ea, ne-am vedea siliți să ne supralicitim mijloacele și le-am distruge. În însăși natura artei spectacolului dramatic sălășluiește o doză de ușurință. Această grimare și adoptare a unor atitudini studiate, această imitare a lumii cu prea puține puncte de reper,

acest fel de reprezentare a vieții, aceste poante și prescurtări — toate trebuie să-i păstreze veselie naturală, spre a nu deveni stupide. În cadrul ușurinței poate fi atins orice grad de seriozitate ; fără ea nici unul. Deci toate problemele trebuie prezentate în versiunile care pot fi analizate în joc, în mod lucid. Aici manevrăm o balanță de aur, cu mișcări măsurate, cu eleganță, oricât de fierbinte ar fi pământul de sub tălpile noastre. Ar putea să ni se pară aproape respingător faptul că acum și aici, între războaie sângeroase, și fără a fi cîtuși de puțin animați de dorința de a ne refugia într-o altă lume, discutăm asemenea chestiuni teatrale, care par să-și datoreze existența dorinței oamenilor de a se distra. Când te gîndești că mîine s-ar putea întîmpla ca mădularele noastre să fie împrăștiate aiurea ! Ne ocupăm însă de teatru tocmai în căutarea unui mijloc care să grăbească și el rezolvarea problemelor noastre. Stringența situației în care ne aflăm nu trebuie însă să determine deteriorarea mijloacelor de care vrem să ne folosim. N-ajută la nimic să te pripești acolo unde e nevoie de grabă. Chirurgical, pe umerii căruia atîrnă o grea răspundere, trebuie să țină în mînă bisturiul cu ușurință. Lumea se clatină rău, desigur, și numai niște intervenții energice pot repune totul în echilibru. S-ar putea însă ca printre instrumentele care servesc acestui scop să se afle unul subțire, fragil, care să necesite o manipulare ușoară.

Filozoful : Un teatru în care nu rîzi e un teatru de care trebuie să rîzi. Oamenii lipsiți de umor sînt caraghioși.

Prin solemnitate unii caută să confere unui lucru o importanță pe care nu o are. Dacă un lucru are importanță, ia naștere solemnitatea suficientă dacă se ține seamă de acea importanță. Pe fotografiile care reproduc înmormîntarea lui Lenin, la care participă tot poporul, se vede ceva solemn în curs de desfășurare. La

început pare că este vorba doar de niște oameni care-și conduc încă o bucată de drum un semen, de care n-ar vrea să se despartă. Dar sînt foarte mulți și în plus sînt oameni „mărunți”, iar mersul lor în convoi apare ca o demonstrație împotriva cîtorva, puțini, care ar fi vrut de mult să-l vadă dispărut pe cel condus acum. Procedînd astfel, nu e nevoie să te preocupe solemnitatea.

DEFINIȚIA ARTEI

Filozoful : În aceste patru nopți am vorbit destul despre problema : la ce poate fi folosită arta, cum poate fi ea practică și de ce depinde exercitarea ei, și am făcut și noi artă, așa încît putem risca vreo cîteva afirmații precaute, de natură abstractă, despre această capacitate oarecum deosebită a omului, în speranța că ele nu vor fi folosite independent și numai pentru sine, în mod cu totul abstract. Așadar s-ar putea spune poate că arta este iscusința de a confecționa imagini ale conviețuirii oamenilor, care pot genera o anumită simțire, gîndire și acțiune, pe care vederea sau experiența realității reproduse nu le poate genera cu aceeași intensitate și structură. Privind și cercetînd realitatea, artistul furnizează o imagine menită vederii și experimentării și care reproduce simțirea și gîndirea sa.

Secretarul literar : Limba noastră dispune de o expresie fericită : artistul se produce.

Filozoful : Este excelentă, dacă o înțelegem în sensul că în artist se produce omul, și că este artă tocmai acest fel de a se produce al omului.

Actorul : Dar cu siguranță că aceasta nu este tot ce poate face arta, căci nu ar fi destul ; cum rămîne cu visurile visătorilor, cu frumusețea care implică teroarea, cu viața pe toate registrele ?

Secretarul literar : Da, trebuie să ajungem să vorbim despre plăcere. Tu, care consideri că a face viața mai plăcută reprezintă un maximum de filozofie, lași impresia că vrei ca arta să fie așa încât tocmai ea să nu fie o plăcere. Prețuiești foarte mult o masă bună. Îi condamni pe aceia care obligă poporul să mănânce numai cartofi. Artei nu-i dai însă voie să aibă nimic comun cu mîncarea, sau băutura sau dragostea.

Filozoful : Artă este o zestre proprie și primară a oamenilor ; ea nu este numai morală voalată și nici numai cunoaștere înfrumusețată, ci o disciplină de sine stătătoare, care reprezintă în mod contradictoriu diferite discipline.

Ar însemna să procedăm mult prea cumulativ și receptiv dacă am numi artă imperiul frumosului. Începutul îl constituie îndemînarea pe care o dezvoltă artiștii. Frumusețea unor lucruri artificiale este că sînt făcute cu îndemînare. Dacă obiectezi că simpla îndemînare nu poate produce obiecte de artă, cuvîntul „simplă” are în vedere o îndemînare unilaterală, goală, instalată într-un „domeniu” și care lipsește în alte domenii ale artei, deci o îndemînare neîndemînatică, în sfera morală sau științifică. Frumusețea din natură este o calitate care dă prilej simțurilor omului să se arate îndemînatică. Ochiul se produce. Acesta nu este un proces de sine stătător, nu este un proces „la care se rămîne”. Și nu este un proces care nu se pregătește în cadrul altor procese, anume în procese sociale, procese de producție. Ce s-ar alege din măreția muntelui fără îngustimea văii sau din modelarea monstruoasă a albatăciunii fără monstruozitatea modelată a marelui oraș ? Flămîndul nu se satură privind. Celui epuizat ca și celui „aruncat într-o anumită regiune”, dacă este confruntat cu ea și este lipsit de posibilitatea de a o folosi, cea mai „minunată” regiune nu-i va trezi decît

un reflex tulbure generat de imposibilitatea utilizării latentelor sale posibilități.

Omul incult are adesea impresia frumosului când contrastele se accentuează, când apa albastră devine și mai albastră, grâul galben și mai galben, cerul crepuscular și mai roșu.

Filozoful : Putem spune că, din punctul de vedere al artei am parcurs următorul drum : am încercat să corectăm acele reproduceri ale realității care declanșează tot soiul de pasiuni și de stări afective, fără nici o considerație față de aceste pasiuni și stări afective, schișându-le pe acestea din urmă în așa fel încât să-i permită celui care le percepe să stăpânească în mod activ realitatea reprodusă. Am constatat că prin reproduceri mai fidele se declanșează pasiuni și stări afective, ba chiar că pasiunile și stările afective pot servi la stăpânirea realității.

Secretarul literar : De fapt nu mi se mai pare ciudat că arta, integrată într-o treabă nouă, anume distrugerea prejudecăților cu privire la conviețuirea socială a oamenilor, s-a pomenit la început aproape ruinată. Acum vedem că acest lucru s-a datorat nerenunțării în acele momente la o anumită prejudecată care o privea pe ea însăși. Întregul ei aparat a servit acestui scop : să pună de acord oamenii cu destinul. Acest aparat a ruinat-o în clipa în care, brusc, în reprezentațiile sale, soarta omului a apărut întruchipată de către om. Pe scurt, voia să întreprindă ceva de tip nou, dar să rămână arta de tip vechi. Altfel tot ceea ce a făcut, a făcut ezitînd, pe jumătate, cu egoism, cu conștiința încărcată, ori nimic nu i se potrivește mai puțin artei. De abia când a renunțat la ea însăși, s-a recîstigat pe sine.

Actorul : Înțeleg, ceea ce părea neartistic era doar ceva ce nu corespundea vechii arte, nu ceva ce nu corespundea artei în general.

Filozoful : Iată, unii s-au și întors din drum, cuprinși de căință, preferînd să renunțe la noile sarcini, cînd noua artă s-a arătat atît de slabă, sau mai bine zis slăbită, și anume slăbită din cauza noilor sarcini, pe care nu a reușit să le rezolve în mod satisfăcător.

Actorul : Ideea definițiilor care se cuvin a fi puse în practică înseamnă pentru mine ceva rece și pustiu. Nu vom prezenta nimic altceva decît probleme rezolvate.

Secretarul literar : Nicidecum. Veți prezenta și probleme nerezolvate.

Actorul : Da, spre a fi și ele rezolvate ! Dar viața nu este așa. Poți s-o consideri o împletitură de probleme, rezolvate — sau nerezolvate — dar problemele nu sînt viața. Viața conține și lucruri neproblematică în sine, făcînd abstracție de problemele nerezolvate, care există și ele ! Nu vreau să joc numai șarade.

Secretarul literar : Îl înțeleg. Vrea „brazda adîncă”. Previzibilul amestecat cu neașteptatul, inteligibilul cu ininteligibilul. Vrea să amestece spaima cu aplauzele, iar veselia cu regretul. Pe scurt : vrea să facă artă.

Actorul : Urăsc toată vorbăria care face din artă o slugă a societății. Societatea tronează atotstăpînitoare, arta nu face parte din ea, ci doar îi aparține, fiind doar ospătara ei. Oare trebuie cu tot dinadinsul să fim cu toții niște servitori ? Nu putem fi cu toții stăpîni ? Arta nu poate să fie și ea stăpînă ? Să desființăm servitorii, chiar și pe cei ai artei !

Filozoful : Bravo !

Secretarul literar : Ce vrea să spună acest „Bravo” ? Dărimi tot ce ai spus cu acest nestăpînit strigăt de aprobare. E suficient ca cineva să te anunțe că este asuprit și numaidecît i te alături.

Filozoful : Sper să fie așa. Acum îl înțeleg. Se teme să nu-l transformăm într-un funcționar de stat, într-un

maestru de ceremonii sau într-un predicator de moravuri, care operează cu mijloace artistice. Fii liniștit, n-avem o astfel de intenție. Artă actoricească poate fi privită doar ca o formă umană elementară de manifestare care-și are țelul în sine însăși. Ea diferă în această privință de arta militară care nu-și are țelul în ea însăși. Artă actoricească face parte din forțele sociale elementare ; ea se întemeiază pe o nemijlocită zestre socială, pe plăcerea pe care o găsesc oamenii în societate ; ea este ca și limba — este o limbă pentru sine. Propun să ne ridicăm, spre a conferi acestei recunoașteri un dram de trăinicie în memoria noastră.

POEZII

DIN „LA CUMPĂRAT DE ALAMĂ“

(DORINȚE ALE SCRITORULUI DE PIESE)

(MAGICIENII)

Oare nu sînt formidabili magicienii ? Nu-i atrag ei pe toți în cercul lor de vrajă ? Nu permit nimănui să simtă altfel decît simt ei. Îi contamineză pe toți cu gîndurile lor. Nu este asta o mare artă ? Fără îndoială că hipnoza e făcută cu dibăcie, ba chiar în mod artistic ; poate că mai intervine și arta cînd magicienii sînt în transă, dar trăirea pe care o procură ei este de tip inferior ; ea slăbește și înjosește.

Priviți, cu o mișcare de maestru
Din pălărie scoate iluzionistul un iepuraș
Dar și crescătorul de iepuri
Ar putea face mișcări de maestru.

Luati o nuia, urcați-vă pe scenă, loviți-i peste pulpe în timp ce-și execută vrăjile și puterea le va dispărea. Căci mușchii le sînt încordați la maximum, atît de greu le vine să ne facă să credem incredibilul, prostia să ne-o vîndă drept înțelepciune, josnicia drept caracter sublim iar boiala drept frumusețe.

(LUCRUL NETERMINAT)

Mulți pornesc de la ideea că omul este un lucru finit, care, privit în lumina aceasta arată într-un fel, iar în lumina aceea într-alt fel. Într-o situație spune cutare lucru, iar în situația aceea cutare lucru; ei încearcă astfel de la bun început să cuprindă personajul, să și-l însușească. Este însă mai bine să consideri omul ca fiind ceva neterminat și să-l lași să se nască încet, frază cu frază, acțiune cu acțiune. Firește, la studierea rolului vă puteți pune întrebarea ce fel de om este acela care vorbește tocmai așa sau altfel, dar trebuie să știți și să vă bazați pe faptul că omul deosebit va fi luat ființă și va fi devenit vizibil când toate replicile și acțiunile sale sînt prezentate într-o continuitate logică, într-o manieră expresivă și veridică.

Da spunînd, Nu spunînd
Lovind în altul sau fiind lovit
Cu unii laolaltă sau cu alții
Astfel se modelează omul, evoluînd mereu
Și chipul lui astfel se naște-n noi
Asemeni nouă, diferit de noi.

Așadar — mă întrebați voi — să nu-l reprezentăm pe acela care rămîne egal cu el însuși, înfățișîndu-ni-se în situații diferite mereu altul? Dar oare acela care se schimbă într-un anume fel, altcumva decît se schimbă un altul, nu devine el implicit cineva anume?

Răspunsul este următorul: el va deveni un ins anume numai dacă executați pe rînd, totul, cu pricepere și dacă vă amintiți și de oamenii pe care i-ați observat. Se prea poate întîmpla ca un ins anume să se transforme într-un anumit fel, rămînînd vreme îndelungată insul anumit, iar într-o bună zi a devenit un alt ins anumit. Numai să nu urmăriți realizarea unui personaj care, de la bun început poartă totul în sine și nu face decît

să-și joace cărțile, după împrejurări. Rezolvați totul pe rînd, studiați totul, mirați-vă de tot ce vă iese în cale, faceți totul cu dezinvoltură și verosimilitate, în felul acesta va prinde contur omul, căci doar sînteți și voi oameni.

UȘURINȚĂ

Dacă v-ați sfîrșit treaba, faceți în așa fel încît să pară ușoară. Ușurința va aminti efortul. Ea reprezintă efortul depășit sau efortul încununat de victorie. Încă de la început, în munca voastră trebuie să adoptați acea atitudine care vizează realizarea ușurinței. Nu trebuie să omiteți dificultățile, ci să le adunați, iar prin activitatea voastră să le faceți ușoare. Căci numai acea ușurință are valoare, care este un efort victorios.

Priviți cu cîtă ușurință
Vigurosul fluviu
Sparge digurile
Cutremurul de pămînt
Cu mîna nepăsătoare clatină glia
Groaznicul foc
Cu grație se întinde spre
Orașul sufocat de blocuri
Rumegîndu-l tihnit —
Orgoliosul oraș, obișnuit să devore.

Există o atitudine de început, care este favorabilă realizării ușurinței. Ea poate fi învățată. Știți doar că măiestria înseamnă a fi învățat să înveți. De vrei să acționezi cu toate forțele, cruță-ți-le. N-ai voie să faci nimic din ceea ce nu știi și nici ceea ce nu știi destul de bine. Sarcina să ți-o drămuiești astfel ca să poți birui fiecare parte cu ușurință, căci cel extenuat nu poate vădi dezinvoltură.

Ah, plăcerea începutului ! Ah, faptul zilei !
Și iarba cea dintâi, cînd părea a se fi uitat
Că există verdele ! Ah, prima filă a cărții
Mult așteptate, plină de surprize ! Citește
Fără grabă ; altfel, mult prea repede
Partea necitită îți va fi prea subțire.
Ah, apa răcorind fața brobonită de efort !
Cămașa proaspătă, curată ! Ah, clipa dintîi a iubirii !
Privirea alunecînd în uitarea de sine !
Ah, plăcerea de a-ți începe lucrul ! De a alimenta cu
combustibil
Mașina rece înțepenită ! Primul contact și primul zumzet
Al motorului ! Și primul fum
De țigară care-ți umple plămînul ! Și tu,
Gînd nou !

(DESPRE IMITAȚIE)

Cel care doar imită și nu are nimic de spus
Despre ceea ce imită, seamănă
Cu un biet cimpanzeu care imită felul de a fuma
Al dresorului său
Fără a fuma însă. Pentru că niciodată
Imitația mecanică
Nu va fi o imitație autentică.

DESPRE TEATRUL DE TOATE ZILELE

Voi, artiștilor, voi care jucați teatru
În săli somptuoase, sub aștrii de lumină artificială
În fața mulțimii tăcute
Nu uitați să priviți din cînd în cînd
Teatrul jucat în plină stradă.

Acel teatru cotidian, în mii de variante, neglorios
Dar inegalabil de viu, de omenesc
Hrănindu-se din conviețuirea dintre oameni
Așa cum ni se înfățișează ea, în plină stradă.
Cît de bine își imită aici vecina proprietarul
Cît de limpede sugerează debitul lui verbal,
Abilitatea cu care încearcă să abată vorba
De la conducta de apă spartă.

În parcuri, pe înserate,
Flăcării le arată fetelor — toate numai chicote,
Cum se apără simulînd sfiala
Arătîndu-le, totodată, cu iscusință sînii.
Iar acel bețiv îl imită pe preot predicînd
Celor săraci despre livezile bogate
Ale paradisului. Cît de folositor
Este un asemenea teatru, încărcat de gravitate
Și vesel totodată.

Și cît de demn este ! Interpreții lui nu imită
Ca papagalul, ori ca maimuța,
Doar de dragul imitației,
Indiferenți față de ceea ce imită,
Îmboldiți numai de ambiția de a arăta.
Cît de bine se pricep să imite !
În privirile lor lucește țelurile imitației ! Încercați
Voi, artiști celebri, maeștri în arta imitației
Să nu rămîneți în urma lor !

Oricît de mult v-ați perfecționa arta,
Nu vă depărtați prea mult
De acel teatru de fiecare zi
Jucat în plină stradă.

Priviți-l pe individul din colțul străzii. El arată
Cum s-a petrecut accidentul. Acum
Pe șofer îl supune verdictului mulțimii, arătîndu-l
Cum stătea la volan. Apoi
Îl imită pe cel accidentat — pare-se
Un bătrîn. Pe amîndoi îi înfățișează
Numai atît cît să fie înțeles accidentul,

Îndeajuns însă ca să poată fi văzuți aieveau. Dar
nu-i prezintă pe cei doi
De parcă le-ar fi fost imposibil
Să evite accidentul. Astfel,
Accidentul devine de înțeles și de neînțeles deopotrivă.
Pentru că fiecare
S-ar fi putut mișca și altfel. Iată-l
Arătând cum anume
S-ar fi putut mișca pentru ca accidentul
Să fie evitat. Nici urmă de superstiție
La acest martor ocular, hotărît
Să nu-i lase pe muritori în voia sorții, ci
Pradă doar greșelilor lor.

Nu pierdeți din vedere nici
Seriozitatea și grija cu care imită. El
Are convingerea că multe depind
De exactitatea evocării lui,
Că de el depinde dacă cel nevinovat
Scapă de nenorocire, dacă cel păgubit
Va fi despăgubit ! Priviți-l cu atenție
Cum repetă ceea ce a mai arătat o dată,
Cum ezită,
Cum își cheamă în ajutor memoria, nesigur
Dacă imită exact sau nu, oprindu-se,
Invitînd pe altcineva să corecteze
Una sau alta din cele arătate.
Priviți cu adînc respect la toate acestea
Și cu uimire.
Străduiți-vă să observați cum cel ce imită
Nu se pierde nici o clipă într-o banală imitație !
Cum nici o clipă nu intră pe de-a-ntregul
În rolul celui pe care-l imită. Mereu
Va rămîne el, cel care arată cum a fost, fără a se
implica.
Celălalt nu l-a inițiat ; nu-i împărtășește sentimentele
Și nici concepțiile. Știe puține
Despre el. În imitația lui

Nu apare un al treilea, plămădit din el plus celălalt,
Ceva din amîndoi,
În care să bată o singură inimă
Și să gîndească
Un singur creier.
Concentrat, cel ce dă explicații asupra întîmplării
Îl înfățișează cu detașare
Pe vecinul străin.

Misterioasă-i schimbarea
Ce se așterne, pasă-mi-te, pe fețele actorilor, în teatrele
voastre,
Pe drumul scurt dintre cabină și scenă : un actor
Părăsește cabina, un rege
Intră în scenă. Vraja copleșitoare
— De care i-am văzut adesea pe mașiniști
Rîzînd, cu sticle de bere în mînă —
Aici, în stradă, nu se petrece.
Omul nostru, reconstituind accidentul
La un colț de stradă,
Nu e în nici un chip un somnambul la care nu ai voie
să strigi.

Nu este nici un înalt prelat
Oficiînd o slujbă divină. Oricînd
Îl puteți întrerupe. Vă va răspunde
Netulburat. Și, după ce ați sfîrșit de vorbit cu el,
Își va continua reprezentarea.
Să nu spuneți — acel om
Nu e artist ! Înălțînd un asemenea perete despărțitor
Între voi și restul lumii, doar să vă alungați
Din lume veți reuși ! Spunîndu-i
Că n-ar fi în nici un fel artist, v-ar putea
Replica netulburat că nu sînteți cîtuși de puțin oameni,
Și ar fi un reproș mai grav. Spuneți-i
Mai bine artist. Pentru că este un om.
Poate noi am putea face mai bine ceea ce face el
Și ne-am merita sincer stima pentru arta noastră.
Dar să nu uităm că ceea ce facem

Este universal și omenesc, ceva ce se repetă
Oră de oră, în viermuiala străzii,
Aproape tot atât de necesar oamenilor
Ca hrana, ca aerul.

Dați jocului vostru actoricesc, teatrului dați-i
Finalități practice. Nu uitați că măștile
Nu sînt ceva ieșit din comun în măsura în care
Rămîn doar niște simple măști.
Colo, vînzătorul de fulare
Își pune pălăria rotundă, de efect, a cuceritorului de
inimi

Își ia un baston și chiar sub nas își prinde o mustăcioară.
Și, retrăgîndu-se după teighea, cu pași legănați
Demonstrează

Cît de avantajos se schimbă bărbatul
Cu un simplu fular, o mustăcioară și o pălărie.
Și apoi, recunoașteți că versuri
Cum sînt versurile străzii
Rostiți și voi. Vînzătorii de ziare
Strigă titlurile articolelor ritmîndu-le
Ca să le sporească efectul și să diminueze
Efortul repetării la nesfîrșit. Noi actorii
Rostim texte ce nu ne aparțin; dar îndrăgostiții
Și vînzătorii de ziare învață și ei textele altora.
Parcă voi nu citați de-atîtea ori vorbe celebre
Ale altora... Astfel,
Masca, versul, citatul devin ceva obișnuit,
Neobișnuită fiind o mască în sine
Un vers rostit frumos
Ori un citat reprodus cu inteligență.

Să ne lămurim : și dacă ați reproduce, perfecționîndu-le
Gesturile omului din colțul străzii,
Ați face mai puțin decît el
Dacă teatrul vostru n-ar avea sens,
Ori dacă ar interveni, palid, în viața spectatorilor
Și mai puțin folositor.

CUVÎNTARE CĂTRE ACTORII MUNCITORI DANEZI DESPRE ARTA OBSERVAȚIEI

Deci, ați venit aici să faceți teatru, și iată-vă
În fața întrebării : ce înseamnă teatrul ?
Ați venit în fața lumii să vă înfățișați
Cu tot ce știți să exprimați,
Fiind demni de a fi văzuți.

Iar oamenii — speranța voastră —
Din lumea lor desprinși, o lume îngustă,
Spre lumea voastră vastă aduși, trăind avid
Amețitoare înălțimi și pasiuni intense
Vor izbucni-n aplauze îndelungi...

Dar vă întreb — ce-nseamnă teatrul vostru ?
Aici, pe joase bănci,
O ceartă între spectatori se iscă :
Prea îndărătnici, unii cer nu doar pe voi să v-arătați
în scenă

Ci lumea toată să încapă-n ea.
La ce bun — se întreabă — ca mereu
Pe cel de colo să-l vedem din nou
Și trist și-nconjurat de oameni fără suflet
Ce fel de rege aprig e cel din rîndul doi,
Ce ar putea să-nsemne veșnice grimase
Și zbuciumul unui mănunchi de oameni
De un destin neprevăzut purtați ?

Doar victime pe scenă-ncap, de parcă voi actorii,
Sortiți spre jertfă sînteți și fără apărare, în fața
Unor străine forțe și-a unor intime, de ne-nțelese
instincte !

Bucuriile vă vin, ca niște fărîmituri
Zvîrlite la cîini, de mâini nevăzute
Și se strîng dintr-o dată, ca lațul în jurul gîtului,
Grijile de undeva de sus.

Iar noi, spectatorii,
Cu ochii strălucind ne holbăm în băncile scunde
Abandonați puterii voastre, grimaselor și zvîcnirilor
voastre
Retrăind vag vreo bucurie avan dăruită
Ori grea povară-a unor griji.

Nu, spunem noi, nemulțumiții din băncile scunde,
Destul ! Nu-i de-ajuns ce oferiți !
Să nu cunoașteți oare — fapt notoriu —
Că oamenii-s aceia ce împletesc năvodul și-l aruncă ?
Oriunde, în orașe cu blocuri mari, de sute de etaje,
Peste oceanele brăzdate de vapoare, cu oameni încărcate,
Și pînă-n cele mai uitate cătune s-a anunțat că
Soarta omului e însuși omul !
De aceea dar
Vă cerem vouă, actori ai timpurilor noastre
De transformări și mari dominații ale naturii întregi,
Pînă și a celei umane,
Să vă modificați, în sfîrșit, unghiul de vedere
Și lumea cum e să ne-o înfățișați —
De oameni ctitorită și deschisă schimbărilor.

Cam așa ceva se aude din sală. Se înțelege
Nu-s toți de-aceeași părere. Majoritatea tac
Cu umerii lăsați și frunțile brăzdate, aidoma
Pămîntului bolovănos, în van arat într-una.
Trudiți, în lupta cotidiană, neconținut
Așteaptă însetați tocmai ce alții detestă —
Zguduirea firilor lor moleșite, puțină încordare
Pentru istoviții lor nervi, o aventură de duzină,
Așteaptă mîinile unui magician
Capabile să-i smulgă din lumea la care au renunțat
Pentru că nu o pot stăpîni. Căroră dintre spectatori
Ascultare a le da se cuvine ? Iată ce propun :
Celor nemulțumiți.
Dar cum
S-ar putea izbuti aceasta ? Cum

Să înfățișezi conviețuirea oamenilor încît
Înțeleasă, să poată fi și dominată ?
Cum să nu vă înfățișați doar pe voi înșivă
Iar pe alții

Numai cînd au fost prinși în plasă ? În ce fel acum
Să arătăm cum se împletește și se aruncă în larg
Năvodul destinului ?

Năvodul împletit și aruncat de oameni ?

Primul lucru

Ce-l aveți de învățat este arta observației.

Înainte oricăror altor arte

Tu, actor, ești obligat să stăpînești

Artă observației.

Fiindcă nu contează chipul tău

Ci cît ai văzut și ce știi povesti. Ce știi tu

Merită și de alții să fie știut.

Alții te vor observa spre a vedea

Cît de bine te-ai priceput să observi.

Cel ce numai pe sine se contemplă

Nu va deprinde arta cunoașterii oamenilor. Mult prea
mult

Se ascunde de sine însuși. Și nimeni nu-i pare a fi
Mai înțelept ca el.

Instruirea s-o începeți, deci,

Între oameni în carne și oase. Întîia școală

Să fie pentru voi locul de muncă, strada, cartierul

Casa, metroul și magazinele. Să-i studiați

Pe toți oamenii acestor locuri. Pe străini, ca pe niște
vechi cunoscuți, dar

Pe cunoscuți ca pe niște străini.

Iată un om plătindu-și impozitul ; Observați, el nu

Seamănă cu oricare dintre oamenii care-și plătesc
impozitul

Chiar dacă fiecare cu neplăcere o face. Nici măcar
Cu sine nu se aseamănă întotdeauna
Cînd se ocupă de treaba asta.
Oare omul care strînge impozitele
Este total diferit de cel ce le plătește ?
Nu, fiindcă și acesta plătește la rîndu-i impozite
Și mai are și altele care-l aseamănă cu cel năpăstuit de el.
Priviți femeia de colo :

Nu întotdeauna a vorbit atît de dur și nici
Nu vorbește oricui atît de aspru. Nici cea de alături
Nu cochetează cu oricine. Oaspetele plin de sine,

Este numai astfel ori este cumva și plin de temeri,
Dar femeia dezolată, al cărei copil n-are măcar o
pereche de pantofi ?

La urma urmelor, n-au fost bogații învinși cu ultima
rămășiță a curajului ei ?

Priviți cu atenție femeia dezolată ! E din nou gravidă !
Ați observat

Privirea bărbatului bolnav care a aflat că nu se va
mai vindeca ?

Dar că totuși s-ar putea însănătoși dacă
N-ar mai fi nevoit să muncească ?

Acum, după cum vedeți,

În puținul timp ce i-a mai rămas, răsfoiește o carte
despre

Posibilitatea transformării lumii într-o stea locuibilă.
Nu uitați imaginile de cinematograf, instantaneele din
ziare !

Priviți cum vorbesc, cum merg stăpîinii,

Cei care țin în mîini albe și neiertătoare firele destinului
vostru.

Priviți-i cu atenție, cu multă atenție ! Și acum
Încercați să vă imaginați tot ce se petrece în jurul
vostru, cotidienele lupte ale vieții

Închipuiți-le ca pe niște fapte istorice

Fiindcă astfel va trebui să le înfățișați pe scenă :
Lupta pentru locul de muncă, vorbele dulci, vorbele
amare
Între un bărbat și o femeie, o convorbire despre
literatură,

Renunțarea ori revolta ; cutezanța și eșecul
Și multe altele de acest fel, pe care le veți prezenta
Ca pe niște fapte istorice.

Chiar și ce se petrece aici, acum, la noi,
(V-ați putea imagina astfel : autorul expatriat
Vă instruiește în legătură cu
Arta de a observa)

Ca să observi trebuie
Să înveți să compari. Ca să poți compara
E obligatoriu să fi observat și pînă atunci. Numai
observînd

Se naște cunoașterea cu toate că observația
Îi este indispensabilă cunoașterii. În fine,
Cel ce nu știe cum să folosească cele observate
Nu se pricepe să observe.

Este mult mai atentă privirea
Îndreptată de pomicultor asupra unui măr
Decît privirea unui trecător ;
Dar nici unul nu va privi cu atenție omul dacă nu
știe că

Omul este destinul omului.

Arta de a observa,
Aplicată la oameni este doar
O ramură a artei de a trata oamenii. Îndatorirea
voastră,

Actori, este să fiți
Cercetători și dascăli în arta de a trata oamenii.
Cunoscîndu-le firea și înfățișîndu-le-o, îi învățați
Cum să se comporte cu ei înșiși.
Îi învățați marea artă
A conviețuirii.

Parcă vă aud întrebînd : dar cum să adoptăm
Noi sublima atitudine de cercetători, de pionieri
Care explorează, exploatează și stăpînesc
Pămînturi necunoscute ?
Tocmai noi, cei hăituiți și călcați în picioare,
Exploatați și fără libertate ?
Condamnați la neștiință, cu viața nesigură ?
Întotdeauna am fost marionete în mîna unor fericiți.
Noi, pomii ce-au purtat dintotdeauna rod
Să fim noi înșine acum grădinarii —
Iată, aceasta îmi pare a fi arta
Pe care voi, actorii muncitori o aveți
De învățat.

Nu-i imposibil
Să înveți ceva ce-ți este de folos. Mai ales voi care,
Zi de zi,
Vă formați, muncind, spiritul de observație,
Vă este de folos să recunoașteți slăbiciunile și
Calitățile șefului de echipă, ori să cîntăriți cu justețe
Obiceiurile, felul de a gîndi al colegilor.
Cum s-ar putea desfășura lupta de clasă fără
Cunoașterea oamenilor ? Vă văd pe toți,
Pe cei mai buni dintre voi, însetați de cunoaștere
De cunoașterea care ascute simțul observației,
Și, care, la rîndu-i conduce spre
O nouă cunoaștere. Mulți dintre voi
Studiază de pe acum legile conviețuirii sociale ;
Iată, clasa din care faceți parte se pregătește
Să învingă greutățile proprii și deopotrivă
Dificultățile ce stau în fața întregii omeniri.
Și aici, actori și muncitori, învățînd și învățîndu-i
pe alții
Puteți participa cu arta voastră la toate luptele
Dintre oamenii vremurilor contemporane. Și astfel,
Cu profunzimea învățăturii și voioșia celui care știe
Puteți face din experiența luptei bun obștesc
Iar din dreptate o pasiune.

CAUTĂ NOUL ȘI VECHIUL

Cînd lecturați un nou rol
Și-l cercetați cu mirare
Descifrați ce e nou și ce-i vechi ; știți doar că
Vremurile noastre și vremurile copiilor noștri
Sînt vremuri de luptă
Între nou și vechi.
Viclenia bătrînei muncitoare
Care fură meseria de la maestru
De parcă i-ar lua o povară de pe umeri
E nouă și se cere înfățișată ca atare. E însă veche
Teama muncitorului care, în vreme de război
Primește conștient manifeste. Ea trebuie înfățișată
Ca aparținînd trecutului.
Este o vorbă în popor : cînd se schimbă luna
Cea nouă o ține pe cea veche
O noapte întreagă în brațe. Șovăiala celor ce se tem
Vestește vremuri noi. Întotdeauna „încă“
Îl cheamă după sine pe „deja“.
Lupta dintre clase,
Lupta dintre vechi și nou
Se dă-nlăuntrul fiecăruia, dramatic.
Chemarea învățătorului de a-i instrui pe alții
— Neobservată de către frate —
Va fi cu certitudine remarcată de un străin.
Căutați, așadar, noul și vechiul
În toate gesturile personajelor întruchipate.
(fragmente)

CORTINELE

Pe cortina principală pictați
Războinicul porumbel al păcii, al fratelui meu Picasso.
Apoi întindeți o sîrmă și o perdea suplă, unduitoare

Care asemeni valurilor înpumate ale mării
Poate să facă nevăzută muncitoarea împărțind manifeste
Ori pe Galileu, tăgăduitorul.

Poate fi confecționată din pînză de in
Ori din mătasă, în funcție de piesă
Sau din piele roșie, din piele albă, după dorință.
Numai prea întunecată să nu o faceți, doar pe ea
Trebuie proiectate titlurile scenelor următoare

Pentru creerea atmosferei, și pentru
Pregătirea cuvenitei curiozități. Iar cea
De a doua cortină a mea să o faceți pe jumătate,
Nu acoperiți toată scena !

Sprijinit, în fotoliu, spectatorul
Va putea urmări iscusitele puneri în scenă
Ce se fac pentru el. Va vedea coborînd din înalt
O lună de cositor, ori cum se lasă un acoperiș de
șindrilă.

Nu-i arătați totul, spectatorului, însă
Arătați-i cîte ceva. Și apoi, dragi prieteni,
Lăsați-l să-și dea seama că voi
Nu sînteți niște vrăjitori, că voi munciți.

LUMINILE

Electricieni, lumină în scenă !
Cum am putea altfel, noi,
Autorii de piese și actorii să înfățișăm
Imaginile noastre despre lume
În semiobscuritate ? Umbrele de amurg
Îndeamnă la somn, iar nouă ne trebuie
Un spectator treaz ; mai mult chiar — un spectator
vigilent.

Lăsați-l să viseze pe lumină. Dacă e cazul, dorita noapte
Poate fi sugerată cu cîte o lună, cu vreo lampă
După cum din însuși jocul nostru
Se pot deduce orele zilei

Cînd este necesar. Elisabetanul scrisu-ne-a versuri.
Despre un cîmp în amurg
Pe care nici un electrician nu l-ar putea înfățișa.
Așadar, luminați mai bine
Ceea ce am construit noi, ca spectatorii
Să vadă limpede cum se așază mînioasă țărâna
Pe pămîntul reavăn
De parcă ar fi al ei !

CÎNTECELE

Prezentați distinct cîntecele în spectacol !
Prin simboluri muzicale, prin jocuri de lumini
Prin titluri sau imagini.
Sugerați că în scenă pătrunde o artă înrudită. Actorii
Devin soliști cu o atitudine diferită față
De public. Continuînd să întruchipeze
Aceleași personaje ale piesei dar fiind în același timp
Complici mărturisiți ai dramaturgului.
Adusă la tîrg ca o găină,
Nanna Calas, fiica arendașului, cu obrazul ca mărul
Își rostește cîntecul despre simpla schimbare
A unui stăpîn cu alt stăpîn, cîntec de neînțeleș
Fără unduirea șoldurilor,
Gestul profesional care i-a metamorfozat
Pudoarea în cicatrice. Ar fi
De neînțeleș și cîntecul vivandierei despre epocala
capitulare
Dacă mînia dramaturgului n-ar deveni
Și mînia vivandierei.
La rîndu-i, muncitorul bolșevic Ivan Vezsovcikov,
uscățivul
Va cînta cu glasul metalic al clasei invincibile
Iar prietenoasa mamă Vlasova
Va raporta prin cînt, cu vocea-i inconfundabilă
Că steagul rațiunii este roșu.

DESPRE JUDECATA SPECTATORULUI

Voi, artiştii, care spre bucurie sau necaz
Vă expuneţi judecăţii spectatorilor, convingeţi-vă
Ca de acum înainte
Să supuneţi judecăţii şi
Lumea pe care o reprezentaţi.
De înfăţişat să înfăţişaţi ceea ce există, însă
Sugeraţi şi ce ar putea fi
Dar nu este, deşi ar fi necesar. Astfel să procedaţi
Cînd prezentaţi realitatea. Din interpretarea voastră
Spectatorul să înveţe cum să trateze întâmplările de pe
scenă.

Lecţia se cuvine să fie plăcută. Să devină o artă
Învăţătura predată din scenă, o artă să fie
Şi atitudinea faţă de lucruri şi faţă de oameni, doar
A face artă e plăcut.

Ştiu, trăiţi vremuri întunecate. Omul
Zvîrlit de colo, minge-i a unor malefice forţe.
Fără spaime doar un nebun
Poate trăi

Cel ce nimic nu suspectează
Sortit pieirii e de pe acum. Oare
Ce-au însemnat cutremurele din negura vremurilor
Pe lîngă percheziţiile trăite de noi, azi, în oraşe ?
Ce reprezintă oare recoltele sărace
Faţă de jaful ce ne devastează în plină opulenţă ?

VINDECAREA TEATRULUI DE ILUZII

Numai în teatrele voastre decăzute aşteaptă oamenii
Pătimaş sfîrşitul fericit al oricăror conflicte
Ca măcar aici să poată răsufli uşuraţi,
Aflînd pînă şi în tragice destine

Un dram de fericire, căzînd la învoială cu nenorocirea.
În rest, pretutîndeni,
Oamenii sînt dispuși un deznodămînt fericit să găsească
Încurcăturilor recunoscute a fi
Provocate de oameni, putînd deci fi
Descurcate tot de către oameni.
Cel asuprit, cel pentru care odată cu banii de intrare
Cu pălăria întinsă, lacrimi vă străduiți să strîngeți, te
sfătuieste

De lacrimi cum să scapi și chibzuiește fapte mari
Visînd o lume care să nască fapte mari,

Respinge

Opiumul oferit de hangiu iar țăranul
Își cumpără ziare în loc de rachiu. Pe cînd voi
Continuați să amestecați într-o oală murdară
Ieftina și vechea melodramă.

Lumea voastră, prost încleiată
Construită din cîteva scînduri ce-au prisosit
La înălțarea unei case adevărate, o înfățișați
Gesticulînd hipnotic, în magică lumină
Ca să provocați palpitații. Uite-l pe ăsta
Cum l-am surprins cerșind milă pentru stăpînul

asupritor,
Dincolo, doi mimează o scenă de iubire, cu prelungi
suspine,

Învățate, desigur, de la slugile lor chinuite, la care
Au tras cu urechea.

Pe unul îl zăresc interpretînd un mareșal,
schimonosit de durere

Exprimînd doar ceea ce a simțit el însuși
Cînd i s-a micșorat salariul.

.

Din nou răsună templul artei voastre
De strigătele negustorilor.

Priviți-l pe cel cu gesturi de prelat,
Vinde două livre de mimică, amestecate pe întunec
Cu mîini murdare de atîta schimb de monezi,

Confecționată din deșeuri de tot felul, duhnind a secole
trecute.
Priviți-l pe celălalt, grosolanul. Vă înfățișează un
țaran

Ca pe o stîrpitură, cum l-a văzut el,
Nu pe cîmp, ci la un iarmaroc.

.
Din pudoarea naturală a copiilor
Adversarii prefăcătoriei, cînd joacă teatru —
Din refuzul muncitorilor
De a se manifesta sălbatic cînd
Vor să prezinte lumea așa cum e
Pentru ca s-o putem transforma
Să desprindeți concluzia că
Este nedemn pentru un om
Să se prefacă.

(fragmente)

FAPTUL CĂ ARĂȚI TREBUIE ARĂTAT

Arătați că arătați ! Mai presus de atitudinile
Înfățișate, întruchipînd felul de a fi al oamenilor.
Nu pierdeți din vedere tocmai atitudinea de a arăta.
La baza tuturor atitudinilor se cuvine a se afla aceasta.
Vă propun și-un exercițiu : înainte de a înfățișa cum
Unul comite o trădare sau e pradă geloziei
Ori încheie o afacere, priviți-l pe spectator
Ca și cum ați vrea să-i spuneți :
Fi atent, omul e gata să trădeze și, privește-l, trădează,
Iată-l cum arată, cuprins de gelozie
Priviți-l cum se comportă cînd se tocmește ! Astfel
Interpretînd o anume atitudine, veți păstra
Atitudinea că arătați, că prezentați ceva anterior
pregătit

Împlinind veşnicul mers înainte. Veţi arăta
 Că în seara aceea arătaţi ceea ce
 În repetate rînduri aţi mai arătat
 Iar jocul vostru cu munca ţesătorului se va asemana
 Şi calităţi de bun meşteşugar avea-va.
 Şi încă se cuvine să se mai vadă
 În nemijlocită legătură cu arta de a arăta
 Că vă străduiţi, seară de seară,
 Să înlesniţi pătrunderea şi înţelegerea
 Tuturor faptelor. Atunci, actul trădării,
 Al încheierii unei afaceri ori „a fi cuprins de gelozie“
 Va dobîndi ceva din firescul cotidian
 Cum ar fi masa de prînz, salutul şi
 Munca (Voi munciţi doar ?...) Şi dincolo de personajele
 întruchipate
 Veţi fi uşor de recunoscut, voi înşivă —
 Cei care interpretaţi nişte roluri.

DESPRE INTROPATIE

De aţi jucat prost ori nu, vă puteţi da seama
 Dacă spectatorii îşi dreg glasul
 Cînd voi vă dregeţi glasul.

 Înfăţişînd un ţăran, actorul se arată a fi
 Atît de fără judecată
 Încît crede că este într-adevăr
 Ţăranul cu pricina ; în acel moment şi
 Spectatorul crede că este ţăran.
 Dar actorul şi spectatorul se pot crede ţărani numai
 Dacă ceea ce simt se deosebeşte de ce simte un ţăran.
 Cu cît mai autentic va fi ţăranul înfăţişat
 Cu atît mai puţin se va crede spectatorul
 A fi el însuşi ţăran ; pentru că ţăranul acela se va
 deosebi

Tot mai mult de spectator care — oricum — nu e țăran.

Nu pierdeți nici o clipă din vedere ceea ce îl face pe țăran, țăran.

Sau pe arendaș, arendaș ; numai astfel vor fi și ei

Oameni adevărați, ca tine ori ca mine,

Putîndu-și împărtăși ce simt, mie și ție.

Nici noi — eu sau tu — nu sîntem la fel

Oameni sîntem doar în măsura în care

Sîntem țărani sau arendași.

Și, la urma urmelor, cine spune că sentimentele trebuie împărtășite ?

Pe țăran lasă-l țăran, iar tu

Nu uita să rămîi actor

Și fă ca țăranul din piesă

Să fie altfel decît alți țărani.

Se cuvine ca arendașul să se deosebească și el

De oricare alt arendaș, pentru că în mod diferit

Le rezervă o soartă asemănătoare

Țăranilor, oricît de deosebiți ar fi ei,

Cum li se va rezerva și arendașilor

La timpul potrivit, o soartă asemănătoare.

Deci țăranul să fie țăran

Și arendașul — arendaș.

(fragmente)

CÎNTECUL SCRIITORULUI DE PIESE

Sînt, da, un scriitor de piese. Înfățișez

Ce am văzut.

Am văzut cum se vinde un om

La tîrguri de oameni.

Iată ce înfățișez eu, scriitorul de piese.

Cum intră unii în camera altora
Cu planuri bine puse la punct
Ori înarmați cu bastoane de cauciuc,
Ori plini de bani,
Cum stau pe străzi și așteaptă
Cum, plini de speranțe, își întind unul altuia curse
Cum cad la învoială
Cum se spînzură unii pe alții
Cum se iubesc
Cum își apără prada ;
Cum mănîncă —
Iată ce arăt eu, scriitorul de piese.

Relatez cuvintele pe care și le adresează unii altora :
Ce-i spune fiului o mamă
Ce-i poruncește patronul angajatului
Ce-i răspunde soțului femeia
Cuvintele de rugă sau țipate
Și mincinoase și confuze
Jignirile ce rîd pe buze
Le reproduc pe toate, netrădate.

Văd cum ninsorile se nasc,
Cutremure cum se apropie crescînd.
Văd munții în mijloc de drum
Și fluvii vechea matcă părăsindu-și.
Ninsorile însă au pălărie
Cutremurele au bani în buzunarul de la piept
Munții au coborît din mașini
Iar impetuoasele fluvii ordonă polițiștilor.
Iată ce dezvălui eu, scriitorul de piese.

Spre a putea reda ce văd
Citesc descrierile altor popoare și altor vremuri.
Am scris și eu cîteva piese, semănînd cu ale altora,
Însușindu-mi cu atenție tehnica specifică și
Tot ce-mi era de folos.

Cu sprijinul autorilor englezi
Am studiat marii feudali,
Personaje complexe pentru care
Lumea e pretextul unei ample desfășurări.
I-am studiat și pe spaniolii moraliști,
Pe indieni, maeștri ai aleșelor simțiri
Și pe chinezi, care prezintă deopotrivă
Viața de familie și peștile destine din orașe.
Cît de repede se schimba pe atunci
Chipul caselor, al orașelor. După
O absență de doi ani, revederea era
O călătorie într-un alt oraș, necunoscut.
Ca prin miracol își schimbau oamenii înfățișarea
În numai cîtiva ani. Am văzut
Muncitori intrînd pe poarta fabricii și poarta era înaltă
Dar, la ieșire, au trebuit să se aplece.
Și atunci mi-am zis :
Totul se schimbă fiind rostuit doar pentru vremea sa.

De aceea am impregnat fiecare scenă cu trăsăturile
distinctive

Pe fiecare curte de fabrică și-n fiecare locuință
Am înscris anul cuvenit
Așa cum păstorii își ard cu fierul vitele
Ca să poată fi recunoscute.

Frazele rostite în aceste locuri
Le-am aflat simboluri distinctive încît
Au devenit asemenea maximelor
Ce țin de efemerul vieții
Și-s consemnate spre a nu fi uitate.

Celor spuse, în vremea aceasta, de femeia în salopetă.
Aplecată asupra manifestelor
Ori felului în care discutau ieri cu scribii lor
Speculanții la bursă, cu pălăriile date pe ceață

Le-am aplicat ștampila efemerului,
A contingentului din care făceau parte.
Dar cu uimire totul am privit și cu mirare
Până și cele mai familiare lucruri.
Am povestit cum mama își apropie copilul de sân
De parcă nimeni n-ar fi putut să mă creadă,
Iar despre portarul care închidea ușa-n nas
Unuia gata-gata să piară de frig
Am vorbit ca și cum nicicând
Nu s-ar fi văzut așa ceva.

(fragmente)

ECOUL

Îmi rostesc frazele înainte
Ca spectatorul să le audă.
Ce aude aparține deja trecutului. Fiecare cuvânt
Desprins de pe buze
Describe un arc, și cade apoi
În urechea celui ce mă ascultă.
Aștept și aud
Cum răsună.
Știu că nu simțim
Același lucru
Și nici în același timp.

CUGETARE

Desigur, dacă am fi regi
Ne-am comporta ca regii, dar
Comportându-ne ca regii
Diferit de noi ne-am comporta.

MACHIAJ

Machiată mi-e fața, despovărată
De orice particularitate, golită
Ca să oglindească gândurile
Mobilă de-acum înainte, ca gestul și vocea.

TRUP RELAXAT

Iată-mi corpul relaxat.
Ușoare-mi sînt picioarele și mîinile
Și libere unele față de altele.
Orice mișcări li s-ar cere
Cu plăcere vor fi executate.

SPIRIT ABSENT

Spiritul mi-e deci absent. Ce am de făcut
Fac pe de rost. Rațiunea
Intervine pe acolo
Ca să ordoneze doar.

PROBLEME DE FORMĂ ALE TEATRULUI GENERATE DE NOUL CONȚINUT

Friedrich Wolf : Amîndoi pășim în marș de multă vreme către același țel în lumea teatrului, venind de pe poziții diferite din punctul de vedere al creației dramatice. Tocmai pe baza succesului imens și binemeritat al piesei dumneavoastră *Mutter Courage* ar fi necesară pentru amatorii noștri de teatru actuali o discuție mai largă pe marginea creației dumneavoastră dramatice. — Desigur că nu întîmplător ați numit piesa „Mutter Courage” o „cronică” ; este, fără îndoială, o formă a „teatrului epic” al dumneavoastră. Așadar, prin acest stil de cronică, folosit în mod deliberat, doriți să subliniați încă o dată că în primul rînd vă interesează să lăsați faptele, faptele nude să vorbească spectatorilor ? Subînțelegînd (în sens aristotelic) și faptele posibile din punct de vedere istoric. Zis mai de-a dreptul : teatru obiectivist iar nu teatru psihologic, chiar cu prețul recunoașterii că adesea faptele nu schimbă omul.

Bertolt Brecht : Cronică „Mutter Courage și copiii ei” — din punct de vedere generic, denumirea de *cronică* ar corespunde oarecum celei de *History* din dramaturgia elisabetană — nu reprezintă, firește, o încercare de a convinge pe cineva de ceva prin expunerea unor fapte nude. Faptele pot fi foarte rar surprinse în

stare nudă și — așa cum spuneți dumneavoastră, pe bună dreptate — puțini sînt aceia pe care ele i-ar putea ispiti. Bineînțeles, cronicile se cuvin a cuprinde material faptic, adică să fie realiste. Nici delimitarea „teatru obiectivist“ — „teatru psihologic“ nu ne ajută cu adevărat să înaintăm, pentru că se poate face și un teatru obiectivist-psihologic, luîndu-se în chip de obiect principal al prezentării artistice tocmai un „material“ cu precădere psihologic și urmărindu-se în același timp obiectivitatea. În ceea ce privește cronică de față, nu cred că îl lasă pe spectator într-o stare de obiectivitate (de cîntărire nepasională a lui „pentru“ și „contra“). În schimb, cred, sau să zicem, sper, că-l determină să adopte o poziție critică.

Friedrich Wolf : Teatrul dumneavoastră apelează în primul rînd la capacitatea de cunoaștere a spectatorului. Urmăriți să treceți mai întîi în rîndul spectatorilor dumneavoastră recunoașterea clară a corelațiilor unor situații date și posibile (raporturi sociale) spre a genera astfel în spectatori dumneavoastră concluzii și hotărîri juste. Refuzați a vă adresa direct, în același mod, sentimentului, emoției — simțului de dreptate, dorului de libertate, „sfintei mîinii“ împotriva asupritorilor? Intenționat pun întrebarea foarte simplu. În acest sens, numai pentru clarificare: considerați prea puțin utilă pentru spectatorul de astăzi o cronică istorică de tipul lui „Götz von Berlichingen“ (al cărui caracter nu cunoaște nici el o evoluție, o transformare, un „catharsis“, dar care se adresează primar trăirii emoționale)? Credeți că perioada hitleristă cu avalanșa sa de emoții falsificate a compromis în asemenea măsură aceste afecte, încît astăzi ele ne apar de la bun început ca dubioase?

Bertolt Brecht : Nu este cazul — deși uneori s-a pretins acest lucru — ca teatrul epic, care dealtfel nu este pur și simplu teatru nedramatic, așa cum s-a susținut uneori — să lanseze strigătul de luptă „aici rațiunea — dincolo emoția“ (sentimentul). El nu renunță în

nici un fel la emoții. Cu atât mai puțin la simțul dreptății, la dorul de libertate și la mînia îndreptățită : nu numai că nu renunță la toate acestea, dar nici nu se mulțumește a le ști că există, ci tinde să le amplifice, sau să le creeze. Își dorește o „atitudine critică” cît mai pasionată din partea publicului său.

Friedrich Wolf : În textele pe care le proiectați spre a fi intercalate înaintea fiecărei scene (*Opera de trei parale* sau *Mutter Courage*), dumneavoastră povestiți spectatorilor acțiunea anticipat. Așadar renunțați în mod conștient la elementele „dramatice” ale „tensiunii”, ale „surprizei”. Tot așa renunțați și la trăirea emoțională. Țineți cu orice preț să stimulați mai întîi capacitatea de înțelegere a spectatorului ? Există cumva în această direcție o succesiune deliberată în teatru : cunoaștere fără acțiune captivantă, fără actori și parteneri de joc, fără transformarea și evoluția caracterelor ? Cum pot fi puse în valoare din punctul de vedere al dramaturgiei dumneavoastră elementele de tensiune dramatică (expoziția, strîngerea lațului, peripeția, soluția neașteptată) ale unei acțiuni aproape polițiste, ca cea din *Hamlet*, *Othello*, *Intrigă și iubire* ?

Bertolt Brecht : Nu se poate explica în cîteva cuvinte cum se produc tensiunea și surpriza în acest tip de teatru. Vechea schemă „expoziție, strîngerea lațului, soluția neașteptată” a fost trecută cu vederea și în lucrări ca „Regele Ioan” sau „Götz von Berlichingen”. Firește că are loc o transformare și o evoluție a caracterelor, chiar dacă nu se petrece întotdeauna o „transformare lăuntrică” sau o „evoluție pînă la recunoaștere”, lucru care, adesea, n-ar fi realist, iar pentru o reprezentare materialistă, conștiința personajelor cred că nu trebuie să fie manevrată dramatic, ci să fie determinată de existența socială.

Friedrich Wolf : Tocmai în piesa dumneavoastră „Mutter Courage” — în care, după părerea mea, aplicați în mod extrem de consecvent stilul epic, — atitudinea spectatorilor a dovedit că momentele emoționante ale

acțiunii au devenit punctele culminante ale spectacolului (momentul în care Katrin cea mută dă semnalul bătînd toba, ca și întreaga scenă, moartea fiului cel mare, scena mamei cu „Blestemat fie războiul!“). Și acum iată întrebarea mea propriu-zisă, legată de *conținut*, care și la dumneavoastră este menită să determine forma acestui spectacol structurat atît de minunat: după ce a înțeles că războiul nu rentează, după ce și-a pierdut nu numai avutul, ci și copiii, n-ar fi trebuit ca la sfîrșit această Mutter Courage (istoricește există tot ceea ce poate fi) să fie cu totul alta decît la începutul piesei? Tocmai pentru spectatorii noștri germani din zilele noastre, care în ceasul al doisprezecelea și încă cinci minute după aceea căutau să se tot dezvinovățească spunînd: Ce se mai putea face? Războiul este război! Ordinul este ordin! Căruța trebuie trasă mai departe. — Dragă domnule Brecht, aici (tocmai la acest spectacol și joc actoricesc minunat, la acest spectacol seducător de bun) se ridică pentru mine, și în *sensul dumneavoastră*, o întrebare-cheie. Căci întrucît amîndoi vrem să ducem oamenii înainte, să-i schimbăm, cu mijloacele proprii scenei, țelul nostru final este transformarea omului pe scenă și a conștiinței spectatorului. „Cu ajutorul artei mele — ați putea spune dumneavoastră — prezint raporturile dintre oameni în mod atît de irezistibil de obiectiv, ca și viața, încît îi silesc pe spectatori să aleagă ei înșiși binele de rău. Dumneavoastră (Wolf) puneți degetul pe rană chiar pe scenă, mutînd astfel alegerea pe scenă, dar metoda aceasta este prea dureroasă, spectatorul din zilele noastre nu o mai suportă.“ Dumneavoastră, în calitate de homeopat în medicină, procedați pe scenă de parcă ați fi un chirurg; eu procedez invers, spectatorul nu-și dă seama deloc că se află în tratament și înghite astfel doctoria. Chiar așa. Și totuși aș dori grozav de mult să ne prezentați excelența dumneavoastră piesă „Sfînta

Ioana a abatoarelor“ într-un spectacol regizat tot atât de perfect și să auziți haita urlînd ! Firește că n-are nici un rost să încerci a cîrpi o capodoperă. În mijlocul unei derute babilonice care există în materie de teatru, întrebările mele slujesc țelului nostru comun : Cum poate scena noastră germană să-i arate poporului nostru ce e de făcut ? Concret : Cum putem să-l scuturăm de atitudinea sa fatalistă, mobilizîndu-l împotriva unui nou război ? Și în acest sens mi-aș fi închipuit-o pe „Courage“ și mai eficientă dacă cuvintele ei „Blestemat fie războiul !“ ar fi reprezentat la sfîrșit la mamă (ca și la Kattrin) o vizibilă expresie a acțiunii, o consecință a acestei recunoașteri. (Dealtminteri, tocmai în timpul războiului de treizeci de ani țărani s-au strîns în cete împotriva soldaților, spre a se apăra.)

Bertolt Brecht : După cum bine spuneți, în piesa de față se arată că Mutter Courage nu învață nimic din grozăviile care o privesc. Piesa a fost scrisă în 1938, cînd scriitorul de piese prevăzuse un război de proporții : Nu era convins că oamenii „în și pentru sine“ ar învăța ceva din nenorocirea care, după părerea sa, trebuia să-i privească. Dragă domnule Friedrich Wolf, tocmai dumneavoastră veți confirma că scriitorul de piese a fost un realist în această privință. Dacă totuși Courage nu învață nimic în continuare — publicul, după părerea mea, poate învăța totuși cîte ceva privind-o.

Sînt întru totul de acord cu dumneavoastră că întrebarea : ce fel de mijloace artistice trebuie alese nu are voie să fie decît întrebarea cum putem noi, scriitorii de piese, să ne activizăm, din punct de vedere social, publicul (să-i dăm elan). Se cuvine să încercăm toate mijloacele artistice imaginabile, fie ele vechi sau noi, care ar putea servi atingerii acestui scop.

Scriitorul de piese a avut adesea ocazia să promoveze discuțiile care se nășteau în scenă despre mers sau intonație, punînd să se experimenteze propunerile opuse. Acest lucru a provocat uneori uluire printre actori, căci de cele mai multe ori experimentul însemna doar o experimentare a propunerilor regizorului, care le declara apoi ca verificate. Cînd s-a făcut propunerea utilizării unor modele de spectacole, s-a vociferat zgomotos că aceasta ar fi dictatură, împiedicînd „creația liberă”. Într-adevăr, pentru a împiedica o pseudo-creație, prea liberă, a pieselor sale, scriitorul de piese a făcut uz de un ușor șantaj, punîndu-și un timp piesele numai la dispoziția acelor scene care foloseau modelul.

LIBERTATEA DE MIȘCARE ÎN ARTĂ ESTE OARE FRÎNATĂ PRIN UTILIZAREA UNUI MODEL ?

Winds : Ne-ați pus la dispoziție, în scopuri regizorale, întregul material utilizat la spectacolul de la Berlin pentru punerea în scenă aici a piesei „Mutter Courage”. Doamna Berlau, reprezentanta dumneavoastră, ne-a informat, în amănunt, pe mine, pe regizor, pe scenograf și pe actori despre dorințele dumneavoastră, explicate printr-un mare număr de fotografii scenice cu texte lămuritoare și indicațiile dumneavoastră de regie scrise. Întrucît în general în teatru nu prea se obișnuiește exercitarea de către autor a unei influențe atît de puternice și de detaliate asupra spectacolului, iar aici, la Wuppertal, noi experimentăm pentru întâia oară încercarea în forma aceasta categorică, ar fi interesant de aflat motivele care v-au determinat să montați un spectacol-etalon și să-l declarați model hotărîtor pentru alte puneri în scenă.

Brecht : În și pentru sine, „Mutter Courage și copiii săi“ poate fi montată și în maniera veche. (Teatrele noastre pot juca de altfel de toate — de la „Oedip“ și până la „Blana de castor“, aceasta nu ca urmare, eventual, a unui stil propriu pregnant, care ar topi produsele atîtor culturi, ci din cauza absenței oricărui stil propriu.) Ce s-ar pierde însă prin asta ar fi efectele cu totul speciale ale unei astfel de piese și s-ar rata funcția ei socială. Prima observație a birjarilor la adresa automobilului, dacă ar fi fost lăsați singuri cu el, ar fi sunat cam așa : Și asta se cheamă ceva nou ? După care și-ar fi înhămat opt cai la trăsura și ar fi luat-o din loc. Nu există o cale de acces pur teoretică spre metodele teatrului epic ; cel mai bine este să se procedeze la îmbinarea copierii practice cu efortul descoperirii motivelor care au determinat grupările, mișcările, gesturile. Probabil că înainte de a ajunge să crezi singur un model, trebuie să fi făcut o copie. Literatura își aduce contribuția ei extraordinară la cunoașterea de sine a omului, prin configurarea artistică a oamenilor și a evoluției lor. Aici noul poate fi pus în evidență încă din faza de început a evoluției sale. Acest mare rol autonom poate revehi numai unei arte cu adevărat realiste. Așadar, realismul nu este treaba unei dezbateri literare interne, ci baza marii însemnătăți proprii sociale a artei și implicit a poziției sociale a artistului. Cărțile noastre, tablourile noastre, teatrele noastre, filmele noastre și muzica noastră pot și trebuie să contribuie la luarea deciziilor privind rezolvarea problemelor vitale ale națiunii noastre. Științei și artei le revine un loc proeminent în orînduirea socială a Republicii noastre, deoarece importanței științei progresiste și artei realiste îi revine acest loc. O asemenea politică culturală solicită din partea intelectualității noastre o colaborare creatoare la înălțimea telurilor. Ea este condusă de o mișcare literară, teatrală și cinematografică de natură să ajute mii de oameni să înțe-

leagă trecutul și prezentul și să intuiască viitorul, cu sprijinul pictorilor, sculptorilor, muzicienilor, în a căror artă se regăsește cîte ceva din esența vremurilor noastre și al căror optimism ajută mii de oameni.

Winds : Nu există pericolul ca printr-o punere în scenă-model în sensul dumneavoastră să se piardă o anumită libertate artistică ?

Brecht : Într-o epocă de producție anarhică este de așteptat lamentarea pe tema pierderii libertății în actul de creație artistică. Dar și în această epocă există o continuitate a dezvoltării, de pildă în tehnică și în știință — preluarea cuceririlor, standardul. Iar dacă privești mai atent, artiștii „liber profesioniști“ din teatru nu sînt chiar atît de liberi. De obicei, ei sînt ultimii care se pot elibera de prejudecăți, convenții, complexe care durează de sute de ani. În primul rînd, ei se află într-o dependență de-a dreptul nedemnă față de publicul „lor“. Trebuie să-i „capteze într-una atenția“, să-l „transpună“ neapărat „într-o stare de tensiune“, adică primele scene trebuie montate astfel încît să le „cumpere“ pe cele din final, să-i aplice masajе psihice, să-i depisteze gustul și să se ghideze după acesta, pe scurt, nu ei sînt aceia pe care activitatea lor trebuie să-i amuze, ci trebuie să se conducă după unități de măsură străine. În fond, teatrele noastre continuă să fie în poziția de furnizori față de public și atunci cum să existe acolo libertatea despre care s-ar putea spune că e în pericol să se piardă ? Cel mult libertatea de a-și alege modul în care să-și servească publicul.

Winds : Și nu există pericolul ca teoria modelelor să atragă după sine instalarea unei șablonizări și a unei rigidități, spectacolul dobîndindu-și cel mult valoarea unei copii ?

Brecht : Trebuie să ne debarasăm de disprețul întîlnit în mod curent la adresa copierii. Ea nu reprezintă „calea mai ușoară“. Nu e o rușine, ci o artă să copiezi.

Adică, spre a nu se instala șablonizarea și rigiditatea, copierea trebuie ridicată la rang de artă. Iată care a fost experiența mea în privința copierii: în calitate de scriitor de piese, am copiat din dramaturgia japoneză, elenă, elisabetană; ca regizor, aranjamentele comicului popular Karl Valentin și schițele scenografice ale lui Caspar Neher și niciodată nu m-am simțit frustrat de libertate. Dați-mi un model rezonabil pentru *Regele Lear* și-mi va face plăcere să-l reclădesc. Ce contează dacă în textul piesei se spune că înainte de a pleca, Mutter Courage i-a dat bani țăranului pentru înmormântarea lui Katrin cea mută, sau dacă studiind modelul vei citi în plus că și-a numărat banii în palmă și că una din monezi a vîrît-o la loc în geanta ei de piele? Într-adevăr, în textul piesei găsiți numai prima indicație, restul fiind creația lui Weigel, devenită model. Vreți să rețineți numai ce spune în text, uitînd restul? Pînă la urmă, în teatru reproducem numai copii ale comportamentului uman. Grupările de personaje și felul în care se mișcă ele sînt, dacă au consistența necesară — expresii ale acestuia. Teatrul nostru este ne-realist și prin faptul că subapreciază observația. Actorii noștri privesc înlăuntrul lor, în loc să se uite la lumea din jurul lor. Întîmplările dintre oameni, de care, în ultimă instanță depinde totul, sînt luate de către aceștia doar ca vehicul pentru etalarea temperamentului ș.a.m.d. Regizorii consideră piesele niște stimuli ai „viziunilor” lor, chiar și pe cele noi, care nu sînt viziuni, ci ajustări ale realității. Se cuvine să încetăm mai bine azi decît mîine toate acestea. Firește, copierea artistică trebuie mai întîi învățată, întocmai ca și construirea de modele. Spre a putea fi imitate, modelele trebuie să fie imitabile. Inimitabilul trebuie să se deosebească de exemplar. Și apoi, există o imitație servilă și una suverană. Aici trebuie avut în vedere faptul că aceasta din urmă nu cuprinde de exemplu, cantitativ, mai pu-

tină „similitudine“. Vorbind practic, este de ajuns să se utilizeze ca punct de plecare al repetițiilor sistemul de povestire a subiectului care se folosește în model. Făcînd cu totul abstracție de faptul că acest sistem de povestire a subiectelor nu este familiar regizorilor noștri și ca nici funcția socială a acestor subiecte ale pieselor noi le este necunoscută și parțial antipatică, a sosit, în sfîrșit, timpul să ajungem și în teatru la un mod de lucru care să corespundă epocii noastre, un mod de lucru în colectiv, care să sintetizeze toate experiențele. Trebuie să ajungem la o descriere tot mai fidelă a realității, ceea ce, din punct de vedere estetic, înseamnă o descriere tot mai diferențiată și mai viguroasă. Aceasta se poate obține numai folosind realizările de pînă acum : dar, bineînțeles, fără a ne opri aici. Modificările modelului, care ar trebui operate numai pentru a face ca reproducerea realității să fie mai exactă, mai diferențiată, mai plină de fantezie și mai atractivă din punct de vedere artistic, spre a influența cît mai eficient realitatea, vor fi cu atît mai expresive, deoarece reprezintă o negare a existentului (aceasta pentru cunoscătorii dialecticii).

Winds : În indicațiile dumneavoastră de regie referitoare la piesa *Mutter Courage* este vorba și despre noțiunea de teatru epic, respectiv despre stilul epic de interpretare. Dacă-mi permiteți, v-aș ruga să-mi spuneți cîteva cuvinte și despre aceasta, întrucît, fără îndoială, nu numai oamenii de teatru ci întregul public care urmărește activitatea teatrală ar dori să afle niște detalii în plus pe această temă, cu atît mai mult cu cît se pare că problema vizează o nouă formă stilistică.

Brecht : Este extraordinar de greu de dat o descriere scurtă a jocului actoricesc de tip epic. Cînd s-a încercat, a dus în majoritatea cazurilor la vulgarizări generatoare de confuzii (creîndu-se impresia că ar fi vorba de o suprimare a emoționalului, a individualului, a dra-

maticului ș.a.m.d.). Puteți găsi indicații mai detaliate în „Încercări”. Doresc să menționez și că acest mod de joc se află încă în curs de evoluție, mai bine zis, în stadiul său incipient, necesitând încă conlucrarea multora.

Winds : Sînteți de părere că stilul epic de interpretare este valabil numai pentru „Mutter Courage”, ca o cronică, sau că are o însemnătate practică pentru întreaga noastră mișcare teatrală contemporană, și că ar trebui să-și găsească o aplicare practică, de pildă, și în domeniul clasic, în cel romantic sau în cel al creației dramatice de la început de secol ?

Brecht : Un mod epic de interpretare nu poate fi luat în discuție, în aceeași măsură, pentru toate operele clasice. Cel mai ușor pare a se aplica, adică pare să promită mai repede rezultate, în cazul operelor ca cele ale lui Shakespeare și la primele lucrări ale clasicilor noștri (inclusiv *Faust*). Depinde cum este tratată în aceste opere funcția socială, — adică reproducerea realității în scopul influențării acesteia.

Winds : Dacă-mi dați voie, aș spune că eu sper să găsesc în modul epic de interpretare o eliberare din cătușele concepției și a modului de redare de tip individualist și sper ca prin această obiectivizare să se ajungă la o înviorare a muncii artistice din teatru. Căci nu mai încapă nici un fel de îndoială că spectatorul și auditorul teatrului de azi nu mai este dispus să dea curs orbește iluziei aceluia „ca și cum”, care i se pretinde, anume să vadă o identitate subiectivă între actor și rolul interpretat de către acesta. Este cert că scena are nevoie de o nouă forță de iluzionare pentru a i se putea adresa în mod convingător mai ales omului simplu, dar receptiv. Aceasta nu mi se pare a fi numai o problemă care ține de subiect, ci o problemă a justificării existenței teatrului epocii noastre. Sînt demne de salutat propunerile practice pe care poetul și dra-

maturgul le fac scenei pentru a-i da noi impulsuri, de natură a-i ajuta teatrului să iasă din criză, dacă se poate vorbi despre o criză în domeniul artistic.

— 1949 —

GREȘELI CARE APAR LA FOLOSIREA DE MODELE

Ne putem imagina un nivel cultural foarte ridicat al teatrului, în care nu numai textul personajelor unor piese ades jucate, sau ceea ce reiese direct din acesta este cunoscut, ci și prelucrarea lor teatrală, precum și nu numai situațiile respective ci și felul în care au fost ele prezentate. În acest sens, se cuvine ca tinerii regizori să consulte imaginile din unele spectacole autentice, așa cum ar face-o regizorul unui film despre Gorki și care, avînd de realizat scena unei anumite vizite a lui Gorki la Lenin, probabil (să sperăm) că ar folosi cunoscuta fotografie care-i înfățișează pe Lenin și pe Gorki stînd pe o bancă. — Nu trebuie aduse cine știe ce dovezi că mai avem încă multe de învățat, multe la elaborarea modelelor și multe la utilizarea lor, spre a reuși să redăm într-o formă cît mai vie și spirituală conținutul atît de autentic al unor piese. În cazul introducerii parțial serioase a utilizării modelelor, la elaborarea unui model cu totul nou pentru o piesă gata modelată, s-ar putea prelua o parte din ideile și efectele existente în versiunea cea veche). La început n-ar trebui să folosim fără discernămint anumite lucruri ca, de pildă, broboadele lui Weigel în rolul „Mutter Courage“, nici felul specific de exteriorizare a durerii din scena a treia. Și pretutindeni, la fiecare amănunt, ca și în general, e bine să se promoveze ceva proaspăt. Oricît de stupidă ar fi neutilizarea modelului (de pildă, din orgoliu), nu este mai puțin adevărat că folosești cel mai bine un model, schimbîndu-l.

CU PRIVIRE LA „URFAUST“ DE GOETHE INTIMIDAREA CU AJUTORUL CLASICULUI

Multe se pun în calea realizării unor spectacole vii a operelor noastre clasice. Lenea de a gândi și a simți a rutinierului este impedimentul principal. Există o tradiție a spectacolului care este socotită, fără prea multă chibzuială, ca făcând parte din moștenirea culturală, deși ea nu face altceva decât să dăuneze operei, moștenirii propriu-zise ; aceasta este de fapt o tradiție a vătămării operelor clasice. Ca să spunem așa, datorită neglijenței, se așază din ce în ce mai mult praf pe marile tablouri ale trecutului, iar copiii copiază cu mai multă sau mai puțină sîrguință și petele de praf. Ceea ce se pierde în primul rînd cu acest prilej este prospețimea inițială a operelor clasice, elementele care atunci constituiau surpriza, noul, productivul, care este o caracteristică principală a acestor opere. Modul tradițional de punere în scenă servește comodității regizorilor, actorilor, și în același timp a publicului. Caracterul pasional al marii opere este înlocuit prin temperamentul scenic, iar procesul de educare a publicului este, împotriva spiritului combativ al clasicilor, mai nepăsător, mai comod și mai puțin eficace. Firește că astfel se instalează, cu timpul, o plictiseală groaznică, cu totul improprie și ea clasicilor. Pe de altă parte, adesea eforturile unor regizori sau actori talentați se îndreaptă înspre găsirea unor efecte senzaționale, noi, nemaivăzute pînă atunci, care sînt însă de natură pur formalistă, cu alte cuvinte, adăugite și impuse forțat operei, conținutului ei și tendinței ei, așa încît se ajunge la vătămări chiar și mai grave decît în cazul spectacolelor tradiționaliste ; pentru că aici se petrece nu numai o întunecare sau o apăsare a conținutului și tendinței operei clasice, ci de-a dreptul o falsificare a acestora. „Înnoirea“ formalistă a operelor clasice este replica la prezentarea tradiționalistă, dar este o replică falsă. Cum se spune, carnea

prost conservată nu mai poate deveni gustoasă decât dacă i se adaugă condimente iuți și sosuri.

Trebuie să cunoaștem toate aceste lucruri când pornim la montarea unei opere clasice. Trebuie să privim cu alți ochi opera, fără a ne ghida după maniera răsuflată, dictată de obișnuință, în care am văzut opera în teatrul unei burghezii în decădere. Și nu avem voie să tindem spre „înnoiri” strict formale, exterioare, străine operei. Trebuie să scoatem la iveală conținutul primar de idei al operei și să prindem însemnătatea sa națională și deci și internațională, studiind în acest scop contextul istoric în care a apărut opera, ca și atitudinea și specificul autorului clasic în cauză. Acest studiu își are greutatea sa inerentă, despre care s-a vorbit adesea și despre care se va mai vorbi încă multă vreme. Nu vreau să mai insist în momentul de față asupra lor, întrucât doresc să mai discutăm și despre un alt impediment, căruia eu îi spun „intimidarea prin clasic”.

Această intimidare se instalează ca urmare a unei concepții greșite, exterioare, privind clasicitatea unei opere. Măreția operelor clasice constă în măreția lor umană, nu într-o măreție exterioară în ghilimele. În teatrele burgheziei în declin și în curs de descompunere, tradiția spectacolelor, „cultivată” îndelungă vreme de către teatrele de curte, s-a depărtat tot mai mult de această măreție umană, iar experimentele formalistilor n-au făcut aici altceva decât să mai ajute desfășurării acestui proces. În locul patosului autentic al marilor umaniști burghezi a intervenit falsul patos al Hohenzollernilor, în locul idealului a apărut idealizarea, în locul elanului, al sentimentului, impostura, în locul solemnității, onctuositatea și așa mai departe și așa mai departe. A luat naștere o măreție calpă, goală pe dinăuntru. Savurosul humor al lui Goethe din „Urfaust” nu se potrivea cu pașii plini de o demnitate olimpică atribuiți clasicilor, de parcă humorul și demnitatea autentică ar fi lucruri contradictorii! Acțiunile superb născocite au fost întrebuințate doar ca un prilej pen-

tru a se ajunge la declamații pline de efect, cu alte cuvinte, au fost neglijate cu desăvârșire. Procesul de falsificare și de golire a mers pînă într-acolo încît, — spre a demonstra cu ajutorul lui „Urfaust“, — episoade atît de importante ale acestei creații poetice, ca de pildă pactul marelui umanist cu diavolul, neîndoios de certă însemnătate pentru tragedia Margaretei (fără acest pact ea s-ar fi desfășurat altfel, sau poate că nu s-ar fi petrecut) — au fost pur și simplu „minimalizate“, considerîndu-se, pare-se, că într-o operă clasică un erou nu poate să se comporte altminteri decît eroic. Bineînțeles că atît *Faust* cît și *Urfaust* pot fi montate numai avîndu-se în vedere acel Faust transformat, purificat, de la sfîrșitul părții a doua, acel Faust care-l biruie pe diavol și care trece de la starea neproductivă, de la viața de plăceri pregătită de diavol, la starea productivă. Dar ce se alege din transformarea aceasta minunată, dacă se sare peste stadiile începutului? Dacă ne lăsăm intimidați de o concepție falsă, superficială, decadentă, meschină despre clasic, nu vom putea realiza nicicînd niște reprezentări viabile, umane ale marilor opere. Adevăratul respect care se cuvine acestor opere cere demascarea respectului fățarnic, slugarnic, fals.

MICUL ORGANON PENTRU TEATRU

MICUL ORGANON PENTRU TEATRU

— PROLOG —

În cele ce urmează se analizează cum arăta o estetică extrasă dintr-un anumit mod de a juca teatru, care s-a dezvoltat, practic, în ultimele decenii. În expunerile teoretice, luările de poziție, indicațiile tehnice publicate ocazional sub forma de observații la unele piese ale autorului, problematica esteticii a fost atinsă doar în treacăt, și fără a i se acorda vreo atenție deosebită.

O anumită specie de teatru și-a lărgit și și-a îngustat aici funcția sa socială, completându-și sau selectându-și mijloacele sale artistice și și-a făcut loc sau s-a afirmat în estetică, atunci când a venit vorba despre artă, fie desconsiderând preceptele dominante ale moralei sau gustului, fie folosindu-se de ele, după cum o cerea situația tactică. Dovedind existența unor tendințe sociale conținute în opere de artă unanim recunoscute — poate mai puțin evidente tocmai pentru că erau recunoscute de toată lumea ca atare — teatrul respectiv și-a apărât, de fapt, înclinația spre tendințe sociale. Golirea creației contemporane de un conținut demn de a fi cunoscut a considerat-o drept semn al decăderii, iar dughenelor în care se vindeau spectacole serale de divertisment

le-a reproșat că au decăzut devenind un sector al comerțului burghez cu droguri. Falsele imagini ale vieții sociale, de pe scenele teatrelor, inclusiv cele ale așa-zisului naturalism, i-au smuls strigătul prin care cerea imagini exacte din punct de vedere științific, iar culinarismul nesărat al desfătării vizuale sau sufletești searbade — strigătul prin care cerea frumoasa logică a tablei înmulțirii. Întrucît nu s-a mai produs nimic frumos, a respins cu dispreț cultul frumosului, care se practica asociat cu aversiunea împotriva instruirii și cu disprețul utilului. Apăruse năzuința spre teatru al epocii științifice, dar întrucît inițiatorilor săi le venea prea greu să împrumute sau să fure din arsenalul noțiunilor estetice destul material cu care să poată ține piept esteților din presă, amenințară pur și simplu cu ideea că intenționează „să facă din mijlocul de recreere un obiect de studiu și să transforme niște lăcașuri ale desfătării în organe de aducere la cunoștință” *, cu alte cuvinte să emigreze din imperiul plăcerii. Rămasă moștenire de la o clasă depravată și devenită parazitară, estetica se afla într-o stare atît de jalnică încît teatrul ar fi dobîndit prestigiu și libertate de acțiune dacă s-ar fi numit mai degrabă teatru. Și cu toate acestea, ceea ce se practica sub numele de teatru al unei epoci științifice nu era știință, ci teatru, iar acumularea de înnoiri, asociată cu suprimarea posibilităților de demonstrații practice din perioada nazistă și a războiului, impune încercarea de a analiza acest soi de teatru din punctul de vedere al poziției sale în estetică sau cel puțin, de a contura schița unei estetici posibile pentru acest soi de teatru. Prezentarea teoriei distanțării teatrale, în afara cadrului unei estetici, ar fi prea dificilă.

Azi s-ar putea scrie pînă și o estetică a științelor exacte. Însuși Galilei vorbește de eleganța anumitor formule și de umorul experiențelor. La rîndul său, Einstein atribuie simțului frumosului o funcție de des-

* „Însemnări cu privire la operă”.

coperire, iar fizicianul atomist R. Oppenheimer prețuiește atitudinea științifică „ce-și are frumusețea sa și pare absolut pe măsura poziției omului pe pământ”.

Să retractăm, deci, spre regretul tuturor, intenția noastră de a emigra din imperiul plăcerii și, provocând astfel regrete și mai generale, să facem cunoscută de-a-cum înainte intenția noastră de a ne stabili în acest imperiu. Să tratăm teatrul ca pe un lăcaș de divertisment, așa cum se cuvine într-o estetică, și să cercetăm ce fel de divertisment ne corespunde nouă !

1

Teatru înseamnă compunerea unor imagini vii după întâmplări petrecute între oameni, transmise sau născocite, și anume pentru divertisment. În orice caz, aceasta este accepțiunea pe care o dăm, în cele ce urmează, noi teatrului, vechi sau nou, când vorbim despre el.

2

Pentru a include și mai multe, am putea adăuga și întâmplări petrecute între oameni și zei, dar cum pe noi ne interesează doar circumscrierea unui minimum, se poate renunța la astfel de adaosuri. Chiar dacă am proceda cumva la această lărgire, descrierea celei mai generale funcții de desfătare a instituției *teatru* ar trebui să rămână totuși aceeași. Este funcția cea mai nobilă pe care am găsit-o pentru *teatru*.

3

Dintotdeauna, rostul teatrului, ca și al celorlalte arte, dealtfel, a fost acela de a distra oamenii. Acest rost îi conferă în permanență rangul său aparte ; nu are nevoie

de altă legitimație decît plăcerea, dar aceasta trebuie să existe, bineînțeles, cu orice preț. O transformare a sa într-un tîrg al moralei nu l-ar putea nicidecum ridica la un rang mai înalt ; într-o astfel de situație, ar trebui mai degrabă să vegheze tocmai ca să nu fie coborît, ceea ce s-ar întîmpla de îndată dacă n-ar face ca elementele moralizatoare să fie plăcute, și anume plăcute simțurilor, — operație din care morala n-ar avea decît de cîștigat. N-ar trebui să i se pretindă teatrului nici măcar să-i învețe ceva pe oameni, sau în orice caz, nimic util, cel mult cum să se miște în mod plăcut, atît din punct de vedere fizic cît și spiritual. Căci teatrul trebuie să poată rămîne ceva cu totul de prisos, aceasta însemnînd atunci, firește, că omul trăiește pentru acel prisos. Dintre toate lucrurile, desfătările au cel mai puțin nevoie de apărare.

4

Așadar, nu se poate spune că ceea ce urmăreau anticii de după Aristotel în tragedia lor ar fi fost mai presus, dar nici mai prejos decît să distreze oamenii. Spunînd că teatrul descinde din cultic, nu spunem altceva decît că prin această emigrare a devenit teatru ; din misterele religioase nu a preluat mesajul cultic, ci plăcerea pe care o procură, pur și simplu. Iar acel catharsis aristotelic, purificarea prin teamă și milă, sau de teamă și milă, este o spălare, care a fost organizată nu numai ca o desfătare ci, de fapt, cu scopul propriu-zis de a desfăta. A-i cere teatrului mai mult sau a-i admite mai mult nu înseamnă altceva decît coborîrea propriei meniri.

5

Chiar dacă vorbim despre un gen de divertismente elevat și despre unul cu nivel scăzut, tot nu poți să te

apropii de chipul adevărat al artei, căci ea dorește să se miște în voie în sus și în jos și să fie lăsată în pace dacă prin aceasta desfătă oamenii.

6

Pe de altă parte însă, teatrul poate oferi desfătări slabe (simple) și intense (complexe). Acestea din urmă, cu care avem de-a face în cazul creației dramatice de anvergură, se amplifică, așa cum se întâmplă de pildă în iubire, cu relațiile trupești; sînt mai diversificate, mai bogate în ceea ce oferă, mai contradictorii și mai încărcate de urmări.

7

Bineînțeles că desfătările diferitelor epoci au fost diferite, potrivit modului de conviețuire al oamenilor acelor vremuri. *Demos*-ul stăpînit de tirani ai arenelor eline trebuia distrat altcumva în timpul circurilor eline decît curtea feudală a lui Ludovic al XIV-lea. Teatrul avea de prezentat alte imagini ale conviețuirii umane, nu numai ale unui alt fel de conviețuire, ci niște imagini în sine, de alt tip.

8

Personajele trebuiau proporționate altfel, iar situațiile trebuiau construite în altfel de perspective, în funcție de divertismentul care era posibil și necesar pentru un anume tip de conviețuire umană. Întîmplările se cer povestite în moduri diferite pentru ca elinii să se poată amuza pe seama inevitabilității legițărilor divine, a căror necunoaștere nu scutește de pedeapsă, pentru ca franțujii să se amuze pe tema grațioasei stăpîniri de

sine, așa cum o cere mai-marilor pământului codul curtenesc al îndatoririlor, pentru ca englezii epocii elisabetane să se amuze pe tema autorefectării individului de tip nou și care se dezlănțuie liber.

9

Și să nu pierdem din vedere că desfătarea provocată de reproducere, oricât de diferite, n-a depins aproape nicicând de gradul de asemănare a reproducerii cu obiectul reprodus. Inexactitatea, chiar și neverosimilul cras, a supărat prea puțin sau chiar deloc, dacă acea inexactitate avea o anume consistență, iar neverosimilul rămânea în limitele genului. Era îndeajuns iluzia unei desfășurări obligatorii a povestirii respective creată prin tot felul de mijloace poetice și teatrale. Și noi trecem bucuros cu vederea asemenea nepotriviri, atunci când ni se permite să ne înfruptăm din abluțiunile sufletești ale lui Sofocle, sau din actele de sacrificiu ale lui Racine, sau din amokurile operelor shakespeareene, pentru a putea să împărtășim și noi sentimentele frumoase sau mărețe ale personajelor principale din aceste povestiri.

10

Căci și în zilele noastre ne mai amuză și pe noi surprinzător de multe tipuri de imagini ale întâmplărilor deosebite din viața oamenilor, redată încă din vechime pe scenele teatrelor și care au distrat, în ciuda inexactităților și neverosimilităților lor.

11

Descoperindu-ne acum capacitatea de a ne desfăta cu reproducere din epoci atât de diferite — ceea ce nu

pare să le fi fost cu putință copiilor acestor vremuri pline de vigoare — n-ar trebui oare să ne cuprindă bănuiala că de fapt n-am descoperit încă desfătările caracteristice, amuzamentul specific propriului nostru ev ?

Și probabil că plăcerea noastră la teatru a scăzut față de cea resimțită de cei vechi, cu toate că modul nostru de conviețuire se aseamănă încă în suficientă măsură cu al lor pentru ca plăcerea respectivă să se poată naște totuși. Operele vechi ni le însușim printr-un procedeu relativ nou, și anume prin intropatie, căreia ele nu prea i se deschid. Astfel, cea mai mare parte a desfătării ne-o alimentăm din alte izvoare decât acelea care trebuie să se fi oferit atât de generos înaintașilor noștri. Dar ne despăgubim cu frumusețile limbii, cu eleganța cu care e condus subiectul, cu pasajele care ne smulg reprezentări de tip autonom, cu alte cuvinte, cu accesoriile operelor vechi. Acestea sînt tocmai mijloacele poetice și dramatice care ascund nepotrivirile povestirii. Teatrele noastre nu mai sînt defel capabile sau nu mai au deloc poftă să povestească clar întâmplările respective, nici măcar cele nu prea învechite ale marelui Shakespeare, adică să facă în așa fel încît legătura dintre fapte să devină plauzibilă. Iar subiectul, după cum susține Aristotel (și ne gîndim imediat la asta), este sufletul dramei. Primitivismul și nepăsarea reproducerilor conviețuirii dintre oameni ne deranjează tot mai mult, nu numai la vechile opere, ci și la cele contemporane, dacă sînt realizate după rețete învechite. Întregul nostru mod de a ne delecta începe să devină demodat.

Nepotrivirile din reproducerea întâmplărilor dintre oameni sînt cele care subțiază delectarea noastră la teatru. Iată și cauza : poziția noastră față de cele reproduse diferă de cea a predecesorilor noștri.

Dacă ne uităm în jurul nostru, căutînd un divertisment de tip nemijlocit, o desfătare cuprinzătoare, permanentă, pe care ne-ar putea-o oferi teatrul, cu ajutorul unor reproduceri ale conviețuirii umane, trebuie să ne gîndim la noi ca la copiii unei epoci științifice. Coexistența noastră ca oameni — mai bine-zis, viața noastră — este determinată într-o măsură cu totul nouă de către științe.

Cu cîteva secole în urmă, cîțiva oameni din țări diferite, care corespundau totuși între ei, au pus la cale anumite experiențe, cu ajutorul cărora au sperat să-i poată smulge naturii secretele sale. Aparținînd unei clase de meseriași din orașele devenite destul de puternice, ei au transmis invențiile lor altor oameni, care le-au pus în practică, fără să spere din partea noilor științe mult mai mult decît foloase personale. Anumite meserii, care timp de un mileniu s-au descurcat cu aceleași metode, aproape fără să le modifice cu ceva, au început dintr-o dată să ia o dezvoltare uriașă, în multe locuri, legate între ele prin ideea de întrecere, concentrînd pretutindeni mase mari de oameni care, într-o organizare nouă, au început să dea o producție enormă. Omenirea avea să-și etaleze în curînd forțe ale căror proporții nici în vis nu îndrăznise să și le imagineze vreodată.

Era ca și cum de abia atunci omenirea s-ar fi apucat, conștientă și unită, să facă locuibil astrul pe care să-lăsluia. Multe din elementele lui componente, ca de pildă cărbunele, apa, țițeiul, le-a transformat în comori. Aburul fu dirijat să pună în mișcare vehicule; cîteva mici scînteii și zvîcnitura unor pulpe de broască dezvăluiră o forță naturală ce avea să nască lumina și să poarte sunetul peste mări și țări și așa mai departe. Omul privi jur împrejurul său cu alți ochi, cercetînd cum ar putea folosi în avantajul său unele lucruri demult văzute, dar nicidecum valorificate. Mediul său înconjurător s-a transformat tot mai rapid, întîi din deceniu în deceniu, apoi din an în an, și pînă la urmă aproape de la o zi la alta. Eu, autorul acestor rînduri, scriu la o mașină necunoscută pe vremea cînd m-am născut. Mă deplasez cu vehicule noi ce au o viteză pe care bunicul meu nu și-o putea închipui; pe atunci nimic nu se mișca atît de repede. Și mă ridic în aer, ceea ce tatăl meu nu putea face. Am putut să vorbesc cu tatăl meu de pe un continent pe altul, dar de-abia alături de fiul meu am ajuns să privesc imaginile în mișcare ale exploziei de la Hiroșima.

Oricît de uriașă este transformarea și mai ales transformabilitatea mediului nostru înconjurător, ca urmare a noilor științe, nu se poate totuși spune că spiritul lor ne-ar fi pătruns pe toți într-o măsură determinantă. Motivul pentru care noul mod de a gîndi și de a simți nu a cuprins încă pe de-a-ntregul marile mase de oameni se cuvine a fi căutat în faptul că oricît de mare le-ar fi fost succesul în exploatarea și subjugarea naturii, științele se văd împiedicate de către clasa care le datorează poziția dominantă, — burghezia, — să opereze

transformări într-un alt domeniu, aflat încă în întuneric, anume cel al relațiilor dintre oameni, în procesul de exploatare și subjugare a naturii. Această activitate, de care depindeau cu toții, s-a desfășurat fără ca noile metode ale gândirii care i-au permis ca să se nască, să lămurească raporturile de reciprocitate dintre cei ce prestau activitatea respectivă. Noua optică privitoare la natură nu se aplica și la societate.

18

În fapt, raporturile reciproce dintre oameni au devenit mai opace decît fuseseră vreodată. Gigantica antrepriză comună, în care sînt angrenate, pare să le fisureze din ce în ce mai profund, creșterea producției provocînd sporirea mizeriei, iar din exploatarea naturii cîștigînd doar cîtiva, puțini, și anume cei care exploatează oameni. Ceea ce ar fi putut însemna progresul pentru toată lumea, devine avantajul doar a cîtorva, o parte tot mai mare a producției fiind utilizată în scopul creerii unor mijloace de distrugere pentru războaie cumplite. În timpul acestor războaie, mamele din toate națiunile, ținîndu-și strîns la piept copiii, scrutează consternate cerul, urmărind invențiile aducătoare de moarte ale științei.

19

Oamenii din zilele noastre stau în fața propriilor lor acțiuni, la fel cum stăteau în vremurile vechi în fața catastrofelor naturale imprevizibile. Clasa burgheză, care-și datorează științei ascensiunea, ascensiune pe care a transformat-o în dominație, proclamîndu-se unică profitoare, știe bine că dacă o viziune științifică i-ar cerceta acțiunile, aceasta ar însemna sfîrșitul dominației burgheze. Astfel, bazele noii științe, care se ocupă

de natura societății umane, s-au pus în urmă cu aproape o sută de ani în lupta dintre asupriți și asupritori. De atunci încolo, noua clasă a muncitorilor, a căror condiție de viață este marea producție, începe să vădească ceva din spiritul științific care aprofundează: marile catastrofe sînt considerate din punctul lor de vedere ca fiind afaceri ale stăpînitorilor.

20

Știința și arta se interferează însă în faptul că ambele au menirea de a ușura viața oamenilor, una urmărind a-i întreține, iar cealaltă a-i distra. În epoca viitoare, arta va extrage divertismentul din noua productivitate, care va fi în măsură să ne îmbunătățească considerabil traiul și care, dacă se va desfășura nestingherită, ar putea fi ea însăși cea mai intensă dintre plăceri.

21

Cum ar trebui să se prezinte reproducerile noastre ale conviețuirii noastre umane, dacă am dori să ne dăruim acestei mari pasiuni de a produce? Care e atitudinea productivă față de natură și față de societate pe care noi, copiii unei epoci științifice, am consimțit cu plăcere, s-o adoptăm în teatrul nostru?

22

Este o atitudine critică. Față de un rîu, această atitudine s-ar concretiza în regularizarea cursului, față de un pom fructifer, în altoirea sa, față de circulație, în construirea de mijloace de transport terestre și aeriene, față de societate, în transformarea societății. Noi

creăm imagini ale conviețuirii umane pentru constructorii hidrotehnicieni, pentru pomicultori, pentru constructorii de mașini și pentru înnoitorii societății, pe care-i invităm în teatrele noastre și pe care-i rugăm ca, venind la noi, să nu-și uite de interesele lor, pentru a putea să-și transforme după plac lumea pe care noi o punem cu totul la dispoziția creierelor și inimilor lor.

Teatrul poate adopta, firește, o atitudine atât de liberă numai dacă el însuși se oferă, fără rezerve, tendințelor sociale oricât de virulente ar fi ele, alăturându-se celor care, în mod necesar, sînt cei mai nerăbdători să înfăptuiască mari transformări. Fie și numai simpla dorință de a dezvolta o artă corespunzătoare timpurilor pe care le trăim împinge de la bun început teatrul nostru, cel al epocii științifice, înspre cartierele marginase, unde se poate pune — cum am spus : fără limite, — la dispoziția maselor largi ale celor care produc mult și trăiesc din greu, pentru ca în cadrul său ele să se poată distra într-un mod util pe marginea marilor lor probleme. Poate că li se va părea dificil să plătească arta noastră, poate că nu vor pricepe, cu una cu două, noul gen de divertisment și poate că în multe privințe ne vom vedea nevoiți a învăța să descoperim ce au nevoie să li se prezinte și sub ce formă, dar putem fi siguri că ceea ce facem îi va interesa. Căci ei, cei care par să se afle atât de departe de științele naturii, se află departe de ele numai pentru că sînt ținuți la distanță de ele, încît pentru a și le însuși trebuie mai întîi să dezvolte și să practice o nouă știință socială, devenind astfel copiii legitimi ai epocii științifice, epocă al cărei teatru nu se poate pune în mișcare dacă nu-l urnesc tot ei. Un teatru care-și propune ca principală sursă a divertismentului productivitatea trebuie să și-o ia și ca temă, mai ales azi, cînd pretu-

tindeni omul îl împiedică pe om să producă, adică să-și asigure întreținerea, să fie întreținut sau să întrețină. Teatrul trebuie să se angajeze în realitate, pentru a putea și a avea dreptul să ofere reproduceri eficiente ale realității.

24

Dealtfel, aceasta îi facilitează apoi teatrului o apropiere maximă de lăcașurile de învățămînt și de publicații. Căci chiar dacă nu poate fi incomodat cu tot felul de material științific, cu care nu va produce desfătare, are totuși libertatea de a găsi plăcere în a instrui și a investiga. Teatrul face pur și simplu un joc din acele imagini ale societății, capabile să o influențeze: în fața constructorilor societății expune evenimentele societății, cele trecute ca și cele prezente, și în așa mod încît să poată fi gustate simțirile, judecățile și impulsurile acumulate de cei mai pasionali, cei mai înțelepți și cei mai activi dintre noi pe parcursul evenimentelor zilei sau ale secolului. Oamenii urmează a se desfăta cu înțelepciunea ce decurge din soluționarea problemelor, cu mînia în care se poate transforma în chip folositor mila pentru asupriți, cu respectul față de tot ceea ce este uman, ce exprimă iubirea de oameni, într-un cuvînt, cu tot ceea ce-i încîntă pe producători.

25

Astfel teatrul poate să le dea spectatorilor săi posibilitatea de a gusta morala specifică epocii lor, care decurge din productivitate. Critica, făcînd din metoda productivității o plăcere, nu indică pe tărîmul moral, pentru teatru, nimic din ce trebuie să facă teatrul și multe din ce poate să facă. Chiar și

din asocial își poate astfel extrage societatea desfătare, în măsura în care modul său de prezentare este viguros și măreț. Adesea poți întâlni aici forțe intelectuale și diferite calități de o deosebită valoare, utilizate, bineînțeles, în scop distructiv. Dacă poate să le stăpânească, societatea este liberă să admire, în toată splendoarea lor, chiar și apele unui fluviu dezlănțuit în mod catastrofal, care a rupt toate zăgazurile : căci atunci fluviul îi aparține.

26

Numai că pentru o asemenea treabă nu putem să ne folosim de teatru așa cum se prezintă el la ora actuală. Să mergem într-una din sălile sale și să observăm efectul pe care-l produce asupra spectatorilor. Dacă ne uităm în spatele nostru, remarcăm siluete relativ nemiscate, într-o stare destul de ciudată : toți mușchii lor par a fi extrem de încordați, dacă nu cumva atîrnă fleșcăiți, într-o stare de totală epuizare. De comunicat nu comunică aproape deloc între ele, statul lor alături amintind de oameni care dorm, dar care au vise urâte, pentru că, așa cum se spune în popor, cei ce dorm pe spate au coșmaruri. Bineînțeles, ei își țin ochii deschiși, dar nu privesc, ci se uită fix, după cum nici de ascultat nu ascultă, ci trag cu urechea. Urmăresc cele ce se petrec pe scenă, de parcă ar fi vrăjiți — o expresie provenind din Evul Mediu, epoca vrăjitoarelor și a clericilor. A privi și a asculta sînt activități uneori plăcute, numai că oamenii aceștia par a fi ruși de orice activitate, de parcă ar fi manevrați de altcineva. Starea de extaz, în care par a fi cufundați, lăsați pradă unor trăiri difuze dar copleșitoare, este cu atît mai profundă cu cît actorii joacă mai bine, încît, în ceea ce ne privește, neplăcîndu-ne asemenea stare, am dori ca ei să joace cît mai prost cu putință.

În ceea ce privește lumea însăși, care e reprodusă aici și din care sînt luate crîmpeie în scopul creerii acestor dispoziții și evoluții afective, ea ne apare construită din lucruri atît de puține și meschine — un pic de mucava, niște mimică, ceva text — încît te cuprinde admirația pentru oamenii de teatru care, cu ajutorul unor clișee atît de sărăcăcioase ale lumii, sînt în stare să pună în mișcare sentimentele spectatorilor lor mai abitir decît ar fi putut-o face viața însăși.

În orice caz s-ar cuveni să-i scuzăm pe artiști căci dacă ar realiza imagini mai fidele ale lumii sau dacă ar oferi imaginile acelea inexacte într-o manieră mai puțin magică, n-ar putea să producă desfătările pentru care sînt plătiți cu bani și glorie. Putem constata la tot pasul capacitatea lor de a reprezenta oameni; îndeosebi canaliile și personajele mărunte vădesc urme ale cunoașterii lor umane, fiind bine diferențiate între ele. În schimb personajele principale trebuie conturate vag, pentru ca spectatorul să se poată identifica mai ușor cu ele, și în orice caz, toate trăsăturile trebuie luate dintr-o sferă restrînsă înlăuntrul căreia oricine să poată spune pe dată: da, așa e. Căci spectatorul așteaptă să trăiască anumite sentimente, așa după cum și copilul care se așază la bîlci pe un călușel așteaptă să se pătrundă de sentimentul mîndriei că poate călări și că are un cal, de plăcerea de a fi purtat pe sus, prin dreptul altor copii; de iluzia aventuroasă că este urmărit și de a-i putea urmări pe alții, și așa mai departe. Pentru ca toate acestea să fie simțite de către copil, contează prea puțin dacă vehiculul de lemn seamănă într-adevăr cu un cal și nu deranjează că mersul călare se limitează la învîrtitul într-un cerc mic. Ceea ce con-

tează pentru spectatorii acestor teatre este să poată schimba o lume plină de contradicții cu alta armonioasă, una prea puțin cunoscută cu alta de vis.

29

Iată teatrul peste care am dat în clipa cînd am vrut să pornim la acțiune. Pîna acum, a dovedit că a fost în stare să ne transforme prietenii plini de speranțe — pe care noi îi numim copiii secolului științei — într-o mulțime intimidată, credulă, „vrăjită“.

30

Este adevărat : de vreo jumătate de veac spectatorilor li s-a dat prilejul să vadă imagini ceva mai fidele ale conviețuirii oamenilor, ca și niște personaje care s-au revoltat împotriva unor anumite neajunsuri sociale sau chiar și împotriva întregii structuri a societății. Interesul stîrnit a fost destul de puternic, încît, temporar, au acceptat o extraordinară reducere a limbajului, a subiectului și a orizontului spiritual, căci adierea suflului științific a făcut să pălească farmece obişnuite de pîna atunci. Sacrificiile n-au vădit o eficiență deosebită. Rafinarea reproducerilor a ciuntit o plăcere fără să o înlocuiască cu alta. Cîmpul relațiilor umane a devenit vizibil, dar nu limpede. Simțămintele provocate prin vechea metodă — cea magică — au rămas, necesarmente, de tip vechi.

31

Ca și pîna atunci, teatrele au continuat să rămîină lăcașuri de desfătare ale unei clase care a reținut spiritul științific în domeniul naturii, neîndrăznind să-i pună la dispoziție domeniul relațiilor dintre oameni.

Iar minuscula păticia proletară din public, întărită destul de neesențial și nesigur de câțiva intelectuali re-negați, a avut nevoie și ea, în continuare, de vechea manieră de divertisment, care îi ușura modul de viață neschimbat.

32

Să pășim, totuși, mai departe ! E totuna ! Se pare că am nimerit într-o luptă, deci să luptăm ! Oare nu ne-a fost dat să vedem necredința mutînd din loc munți ? Nu ne e suficientă oare descoperirea că ni se ascunde ceva ? În fața unuia sau a altuia atîrnă o cortină : s-o ridicăm !

33

Teatrul pe care l-am moștenit nu ne înfățișează, re-produsă pe scenă, structura societății ca fiind influen-țabilă de către societate (cea prezentă în sala de spec-tacol). Oedip, care a păcătuit față de cîteva principii pe care se sprijinea societatea epocii sale, este executat, prin grija zeilor, care nu sînt criticabili. Marii izolați ai lui Shakespeare, care poartă în piept constelațiile sortii lor, își duc la îndeplinire continuu amocurile in-utile și mortale, se ucid singuri, iar în prăbușirile lor, nu moartea, ci viața este aceea care devine obscenă, catastrofele neputînd fi criticate. Pretutindeni sacri-ficii umane ! Distracții barbare ! Știm că barbarii au și ei o artă. Noi să facem o alta !

34

Pînă cînd sufletele noastre, ocrotite de întuneric, vor continua, părăsind trupurile „grosolane“, să se stre-

coare în cele fantastice de pe scenă, să participe la ascensiunile lor, care „altminteri“ ne sînt interzise? Despre ce fel de eliberare mai poate fi vorba cînd, la sfîrșitul tuturor acestor piese — fericit doar din punctul de vedere al spiritului vremii (cuenita providență, ordinea liniștii) — are loc execuția supranaturală, ascensiunile fiind pedepsite ca excесе? Ne strecurăm în Oedip, căci acolo se mai găsesc încă tabu-urile, iar necunoașterea nu apără de pedeapsă. În Othello, pentru că gelozia ne mai dă de furcă și acum, iar de posesiune depinde totul. În Wallenstein, pentru că trebuie să fim liberi și corecți în cadrul luptei numite concurență, altfel ea încetează. Aceste obiceiuri de coșmar sînt cultivate și în piese ca *Stațiile* sau *Țesătorii*, în care totuși societatea ca „mediu ambiant“ apare mai problematică. Întrucît simțămintele, ideile și imboldurile personajelor principale ni se transmit forțat, nu primim, cu privire la societate, mai mult decît ne dă „mediul ambiant“.

35

Noi avem nevoie de un teatru care să stîrnească nu numai simțăminte, idei și impulsuri permise de respectivul cadru istoric al relațiilor sociale, în sînul căruia se desfășoară acțiunile respective, ci care să folosească și să genereze cugetări și sentimente în măsură să joace ele însele un rol în transformarea cadrului.

36

Cadrul trebuie să poată fi determinat din punctul de vedere al relativității sale istorice. Aceasta înseamnă ruptura cu obiceiul nostru de a dezbrăca diferitele

structuri sociale ale unor epoci trecute de deosebirele dintre ele, astfel încât ele să semene mai mult sau mai puțin cu a noastră, care, datorită acestei operații dobîndește ceva existent, dintotdeauna, deci ceva pur și simplu veșnic. Noi însă vrem să păstrăm diferențierea dintre epoci și să avem mereu în fața ochilor instabilitatea lor, pentru a se putea înțelege că și cea în care ne aflăm este trecătoare. (Firește că nu culoarea locală sau folclorul pot sluji acestui scop, ele fiind utilizate de teatrele noastre tocmai pentru a scoate în evidență și mai pregnant asemănările dintre modurile de acțiune ale oamenilor în diferitele epoci. Despre mijloacele teatrale vom vorbi mai încolo.)

37

Dacă vom face ca evoluția personajelor în scenă să fie o consecință a acțiunii forțelor motrice sociale, diferite, în funcție de epocă, atunci vom îngreuna posibilitatea spectatorului de a se familiariza cu acțiunea respectivă. El nu va putea să spună simplu: „Așa aș proceda și eu“, ci va putea cel mult să spună: „Dacă aș fi trăit în asemenea condiții“. Jucînd piese din vremea noastră ca pe niște piese istorice, împrejurările care alcătuiesc contextul acțiunii vor putea să-i apară, de asemenea, ca neobișnuite, și acesta este începutul criticii.

38

Nu trebuie, bineînțeles, să ne închipuim *condițiile istorice* (și nici să le prezentăm pe scenă) ca pe niște forțe oculte („dedesubturi“); ele sînt create și întreținute de oameni (și sînt modificate tot de ei): ele se constituie ca urmare tocmai a acțiunilor lor.

Dacă un personaj istoricizează, dacă răspunde potrivit epocii respective și ar răspunde altfel într-altă epocă, nu este el oare pur și simplu oricine? Replicile unuia sau altuia sînt corespunzătoare vremurilor în care trăiește și clasei căreia îi aparține. De fiecare dată ar fi avut negreșit cu totul alte replici dacă ar fi trăit în timpuri îndepărtate sau doar cu puțin în urmă sau în umbra vieții. Oricum, ele ar fi fost cele pe care le-ar fi dat oricine s-ar fi aflat în situația și în perioada respectivă. Ar trebui să ne întrebăm dacă nu mai există și alte elemente care să diferențieze replicile? Unde este el însuși, personajul viu, de neconfundat, insul care nu este identic cu cei de seama sa? Este clar că imaginea sa trebuie să-l facă vizibil, și asta se va întâmpla dacă această contradicție este reprodușă în imagine. Imaginea istoricizantă va avea în ea ceva din schițele în care, în jurul figurii desenate, mai persistă urmele altor contururi și trăsături. Sau să ne închipuim un bărbat care ține o cuvîntare într-o vale și, pe parcurs, își schimbă ideile, sau rostește doar niște fraze dispartate, care se contrazic între ele, așa încît ecoul, îngînînd, preia confruntarea frazelor.

Bineînțeles, asemenea imagini necesită o manieră de joc care să întrețină liber și mobil spiritul care le urmărește. Ca să zicem așa, el trebuie să poată adăuga continuu la construcția noastră niște montaje fictive, sublimînd în planul gîndirii forțele motrice sociale sau înlocuindu-le cu altele. Procedînd astfel, un comportament înfățișat capătă o notă de „nefiresc”, ceea ce duce la o golire de firesc a forțelor motrice actuale, făcîndu-le să-și piardă caracterul inamovibil.

Este ca și cum un inginer hidrotehnic vede un râu împreună cu albia lui inițială și cu una fictivă, pe care râul ar fi putut-o avea dacă înclinația terenului sau volumul de apă ar fi fost diferite. Și în timp ce, în gând vede un alt râu, socialistul din el aude în gând alte tipuri de conversație între muncitorii agricoli de pe maluri. Și tot așa, spectatorul nostru la teatru ar trebui să găsească acțiunile care se petrec între asemenea lucrători agricoli, dotate cu aceste urme de creionări și cu felurile lor ecouri.

Maniera interpretativă încercată între cele două războaie mondiale la teatrul de pe Schiffbauerdamm din Berlin în vederea obținerii unei asemenea imagini se bazează pe *efectul de distanțare*. O imagine care distanțează este aceea care te lasă, ce-i drept, să recunoști obiectul, făcându-l în același timp să-ți pară străin. Teatrul antic și cel medieval își distanțau personajele cu ajutorul unor măști antropomorfe și zoomorfe; teatrul asiatic folosește și azi încă efecte de distanțare muzicale sau pantomimice. Efectele acestea împiedicau, fără îndoială, intropatia afectivă, dar această tehnică se baza parcă și mai mult decât în cazul intropatiei, pe elemente sugestive, hipnotice. Din punct de vedere social, țelurile urmărite de vechile efecte erau fundamental deosebite de ale noastre.

Vechile „efecte de distanțare” sustrag integral de sub intervenția spectatorului obiectul reflectării, făcându-l astfel ceva nemodificabil; cele noi n-au nimic bizar

în sine. Numai un punct de vedere neștiințific stigmatizează obiectul distanțat ca fiind bizar. Noile distanțări n-ar trebui decît să îndepărteze de pe procesele influențabile din punct de vedere social eticheta de familiar care le ferește în zilele noastre de intervenția spectatorului.

Ceea ce nu a fost modificat îndelungă vreme pare nemodificabil. Pretutindeni întîlnim ceva ce ni se pare că prea se înțelege de la sine, ca să mai fie necesar să ne obosim spre a-l înțelege. Cele ce se petrec între ei li se par oamenilor că reprezintă tocmai ceea ce le este dat să trăiască. Copilul, crescut între bătrîni, învață cum se desfășoară lucrurile acolo. Se obișnuiește cu ele așa cum le vede. Dacă vreunul este destul de cutezător ca să-și dorească ceva în plus, aceasta reprezintă o excepție. Chiar dacă ar recunoaște cele rînduite de „providență”, ca fiindu-i în fapt rezervate lui de către societate — ar trebui ca societatea, această colecție uriașă de ființe aidoma lui, să-i apară ca un întreg întru totul neinfluențabil, mai mare decît suma părților sale componente, — și totuși neinfluențabilul i-ar fi familiar, și cine e acela care nu se încrede în ceea ce-i este familiar? Pentru ca toate aceste lucruri date să-i poată apărea, ca tot atîtea lucruri îndoielnice, ar trebui să îndrepte asupra lor o privire distanțatoare, privirea cu care a urmărit marele Galilei un candelabru care începuse să penduleze. Oscilațiile acestea l-au mirat de parcă nu s-ar fi așteptat la ele în felul acesta și ca și cum nu le-ar înțelege, reușind astfel să ajungă la descoperirea legităților. Iată privirea, pe cît de dificilă, pe atît de productivă, pe care trebuie s-o provoace teatrul redînd imagini ale conviețuirii umane. El trebuie să facă publicul să se mire, fapt realizabil cu ajutorul unei tehnici de distanțare a ceea ce este familiar.

Această tehnică permite teatrului folosirea metodei noilor științe sociale, dialectica materialistă, pentru reproducerea lui. Revenind la mobilitatea societății, această metodă tratează conjuncturile sociale ca pe niște procese și le urmărește în evoluția lor contradictorie. Pentru ea, totul există doar dacă se transformă, adică dacă este în dezacord cu sine însuși, ceea ce este valabil și în cazul sentimentelor, părerilor, atitudinilor — în care se exprimă modul respectiv de conviețuire socială.

Este o plăcere a epocii noastre, care realizează atât de multe și de felurite transformări ale naturii, de a pătrunde într-o asemenea măsură totul, încât să putem interveni, acționând în desfășurarea acestora. În om, spunem noi, zac multe și multe sînt cele care se pot face din el. El nu trebuie să rămînă așa cum este și nu trebuie privit doar așa cum este, ci și așa cum ar putea fi. Nu trebuie să pornim de la el, ci să venim înspre el. Asta înseamnă însă că nu trebuie să mă situez, pur și simplu, în locul lui, ci în fața lui, reprezentîndu-ne astfel pe noi toți. Iată de ce este necesar ca teatrul să distanțeze ceea ce arată.

Ca să producă efecte de distanțare, actorul a trebuit să renunțe la tot ce învățase înainte, pentru a putea determina transpunerea publicului în personajele sale. Neintenționînd să determine căderea publicului în transă, nu are voie nici el să cadă în transă. Musculatura sa trebuie să rămînă relaxată, căci, de pildă, o întoarcere a capului, cu mușchii gîtului crispați, de-

termină, în chip „magic“, ca spectatorii să-și întoarcă privirea, ba uneori chiar și capul, ceea ce nu face decît să dilueze orice speculație sau emoție față de gestul respectiv. Modul de a vorbi al actorului se cuvine a nu avea într-însul tăgădări care să semene cu isoanele unui popă și nici acele tirade care îi adorm pe spectatori, așa încît să se piardă sensul. Chiar jucînd rolul unui posedat, actorul nu trebuie să facă impresia că este el însuși un posedat ; cum și-ar mai putea da seama atunci spectatorii ce-i posedă pe posedați ?

48

Actorul nu se transformă nici o clipă integral în personajul pe care-l interpretează ; o apreciere de felul „nu l-a jucat pe Lear, ci a fost Lear însuși“ ar fi catastrofală pentru el. Datoria sa este să-și prezinte pur și simplu personajul sau, mai bine zis, să nu se mărginească la a-și trăi rolul. Ceea ce nu înseamnă că dacă întruchipează oameni pasionali trebuie ca el însuși să rămînă rece. Numai că propriile sale sentimente nu trebuie să fie, din principiu, cele ale personajului, pentru ca nici cele ale publicului să nu devină, din principiu, identice cu ale personajului. Aici trebuie să i se lase libertate deplină publicului.

49

Faptul că actorul este prezent în scenă într-o dublă ipostază — Laughton și Galilei — și că Laughton, cel care arată, nu dispare în Galilei, cel arătat — ceea ce a și dat acestui fel de a juca numele de manieră „epică“ — nu înseamnă, în fond, mai mult decît că acțiunea în sine, acțiunea adevărată, nu mai este voalată ; căci pe scenă se află într-adevăr Laughton, care ne arată cum și-l imaginează el pe Galilei. Chiar admi-

rîndu-l, publicul nu l-ar uita pe Laughton, fie și dacă acesta ar încerca să se transforme cu totul, dar atunci ar fi văduvit de propriile sale opinii și simțiri care s-ar dizolva pe de-a-ntregul în personaj. Transformîndu-se, actorul și-ar însuși opiniile și simțirile personajului, încît pînă la urmă ar produce efectiv un singur model al acestora și ar face ca el să devină al nostru. Pentru a evita o asemenea îngustare, trebuie să facă în așa fel încît și actul prezentării să devină un act artistic. Să folosim o imagine ajutătoare: ca să-i conferim independență, putem să înzestram jumătatea de atitudine — cea prin care se arată — cu un gest, de pildă, punîndu-l pe actor să fumeze și închipuindu-ni-l cum lasă deoparte țigara, de fiecare dată cînd vrea să ne expună un alt mod de comportament al personajului imaginat. Dacă debarasăm imaginea de tot ceea ce exprimă grabă, iar dezinvoltura nu ne-o închipuim ca nepăsare, avem în fața ochilor un actor care ne poate lăsa cu ușurință în voia gândurilor noastre sau ale lui.

50

Mai există și o altă modificare necesară în transmiterea reproducerilor de către actor, de natură să demitizeze acțiunea, s-o facă mai „profană”. După cum actorul nu trebuie să determine publicul să creadă că nu el, ci însuși personajul imaginat s-ar afla pe scenă, la fel nu este cazul să creeze iluzia că cele ce se petrec pe scenă n-ar fi studiate, ci s-ar întîmpla pentru prima și unica dată. Diferențierea făcută de Schiller că rap-sodul trebuie să-și prezinte subiectul ca aparținînd întru totul trecutului, și că mimul trebuie să și-l trateze pe al său ca aparținînd întru totul prezentului* — nu prea se mai potrivește. Din jocul actorului trebuie să reiasă clar să „el știe de la bun început și pe tot parcursul

* Corespondența cu Goethe, 26 decembrie 1797.

acțiunii care va fi sfârșitul“, păstrînd astfel „o libertate calmă“. Actorul deapănă povestea personajului său într-o interpretare vie, știind mai multe decît acesta, și luîndu-i pe *acum* și *aici* nu ca o ficțiune permisă de regula jocului, ci despărțindu-le net de *ieri* și de *altundeva*, facilitînd astfel evidențierea corelației întîmplărilor.

51

Acest lucru este de mare importanță la redarea evenimentelor care angrenează masele sau cînd se petrec schimbări profunde ale mediului social, așa cum se întîmplă în războaie și în revoluții. Spectatorului i se pot prezenta atunci o situație și evoluția de ansamblu în același timp. De exemplu, în timp ce aude o femeie vorbind, ar putea s-o audă în gînd, altfel așa de parcă ar face-o la un interval de cîteva săptămîni. După cum ar mai putea auzi și pe altele, acum, dar altundeva și vorbind altfel. Faptul ar fi posibil dacă actrița ar juca în așa fel de parcă femeia aceea ar fi trăit răstimpul respectiv pînă la capăt și acum, din aducere aminte, ar exprima numai ceea ce — cunoscînd devenirea lucrurilor — a însemnat ceva important pentru momentul în cauză, căci important este aici ce a devenit important. O asemenea distanțare a unei persoane ca fiind „tocmai această persoană“ sau „tocmai această persoană tocmai acum“ este posibilă numai dacă nu se creează iluziile că actorul ar fi însuși personajul, iar spectacolul ar fi întîmplarea reală.

52

Dar iată că pînă și aici a trebuit să se renunțe la o iluzie: aceea că fiecare s-ar comporta aidoma unui personaj. „Fac cutare lucru“ a devenit „am făcut cu-

tare lucru", iar acum „el a făcut cutare lucru trebuie să devină „el a făcut asta și nu altceva“. Ar fi prea mare simplificarea dacă faptele ar fi adaptate după caracter, iar caracterul după fapte; în felul acesta n-ar putea fi ilustrate contradicțiile care se ivesc între faptele și caracterul oamenilor reali. Legile transformărilor sociale nu pot fi demonstrate cu ajutorul unor „cazuri ideale“, întrucât „impuritatea“ (caracterul lor contradictoriu) ține tocmai de transformare și de mobilitate. În orice caz, este absolut necesar să se creeze, în linii mari, un fel de condiții experimentale, pentru ca de fiecare dată să poată fi imaginat un contra-experiment. Căci societatea este tratată aici în general de parcă tot ceea ce face s-ar petrece în cadrul unei experiențe.

53

Dacă în cursul repetițiilor se poate folosi transpunerea în personaj (ceea ce trebuie evitat la spectacol), ea trebuie să fie totuși utilizată doar ca una dintre metodele de investigație posibile. La repetiții este utilă, căci tocmai folosirea ei fără măsură de către teatrul contemporan a dus la o schițare deosebit de rafinată a caracterelor. Este totuși cea mai primitivă formă de intropatie dacă actorul s-ar mărgini să se întrebe „cum aș fi eu dacă mi s-ar întâmpla cutare și cutare lucru?“ sau „cum ar arăta dacă aș spune cutare lucru sau aș face cutare lucru?“, în loc să se întrebe „oare cum am auzit un om spunând acest lucru, sau cum l-am văzut făcând cutare lucru?“. Căci numai așa, luînd de peste tot cîte ceva, se construiește un personaj nou, în jurul căruia să se fi putut desfășura acțiunea înfățișată și încă alte lucruri în plus. Căci unitatea personajului este dată de modul în care se contrazice între ele însușirile sale individuale.

Observația este o componentă principală a artei actoricești. Actorul își observă semenul cu toți mușchii și nervii săi concentrați într-un act de imitație, care este în același timp un proces de gândire. Căci dacă s-ar petrece o simplă imitație, rezultatul ar fi, în cel mai bun caz, tocmai obiectul observației, dar asta este insuficient, întrucât ceea ce exprimă originalul ne parvine cu intensitatea unei șoaște. Spre a ajunge de la pasișă la reflectare, actorul se uită la oameni, de parcă aceștia i-ar mima ceea ce fac, pe scurt, ca și cum l-ar sfătuși să mediteze la cele ce fac ei.

Nu poți să reflectezi ceva fără păreri și intenții. Nu poți arăta nimic fără să știi; altminteri cum ai putea să știi ce e demn de știut? Dacă nu vrea să fie papagal sau maimuță, actorul trebuie să-și însușească știința contemporană cu privire la conviețuirea umană, participând la luptele de clasă. S-ar putea ca unora aceasta să li se pară o înjosire, ei situând arta — de îndată ce s-au încasat onorariile — în sferele cele mai înalte; dar cele mai înalte decizii în privința speciei umane se iau, prin lupte, pe pământ, și nu în eter, în „exterior“, nu în capete. Nimeni nu se poate situa deasupra claselor care luptă, pentru că nimeni nu se poate situa deasupra oamenilor. Atîta vreme cît este scindată în clase antagoniste, societatea nu poate dispune de un purtător unic de cuvînt. Așa că *a fi imparțial* înseamnă pentru artă numai a aparține partidului *dominant*.

Astfel că alegerea punctului de vedere reprezintă un alt element component principal al artei actoricești, și

trebuie ales în afara teatrului. Aidoma transformării naturii, transformarea societății reprezintă un act de eliberare, iar bucuriile eliberării sînt cele pe care ar trebui să le mijlocească teatrul unei epoci științifice.

57

Să trecem mai departe analizînd, de pildă, cum trebuie să-și citească actorul rolul din punctul acesta de vedere. Este important ca el să nu „priceapă” prea repede. Chiar dacă va găsi, pe loc, tonul cel mai natural pentru expunerea textului său, modul cel mai comod de a-l rosti, să nu considere totuși replica sa însăși ca fiind cea mai firească, ci să ezite și să țină seama de părerile sale generale, să ia în considerare alte replici posibile, pe scurt, să adopte atitudinea omului care se miră. Aceasta nu numai pentru a evita închegarea prea de timpuriu a unui personaj, adică înainte ca el să fi înregistrat toate replicile și mai ales pe cele ale celorlalte personaje, fiind mai târziu nevoie să i se aducă tot felul de lipituri, dar, în special, pentru a îngloba în construcția personajului acel „nu așa — ci așa”, care contează atît de mult pentru ca publicul, care reprezintă societatea, să poată înțelege faptele din unghiul de vedere al transformabilității lor. În plus, fiecare actor trebuie să tindă să ne ofere drept „omenesc” nu atît ceea ce i se potrivește lui, ci mai cu seamă ceea ce nu i se potrivește, ceea ce i se pare neobișnuit. Și odată cu textul, el trebuie să memoreze aceste prime reacții, rezerve, observații critice, uimiri ale sale, pentru ca, în creația sa finală, ele să nu fie distruse, „dizolvîndu-se”, ci să se păstreze și să rămîna sesizabile. Personajul, și tot restul, de altminteri, trebuie mult mai mult să surprindă publicul, decît să-i intre în cap.

Actorul trebuie să-și învețe rolul împreună cu ceilalți actori, iar construirea personajului său trebuie să se desfășoare în paralel cu construirea celorlalte personaje. Căci cea mai mică unitate socială nu este omul, ci doi oameni. Și în viață ne construim reciproc.

Se cuvine să învățăm aici câte ceva din obiceiul prost, existent în teatrele noastre, ca actorul principal, vedeta, să iasă „în evidență” și prin faptul că se lasă servit de toți ceilalți actori. Silindu-și partenerii să-și construiască personajele lor temătoare sau atente, și așa mai departe, el face din personajul pe care-l întruchiează o figură cumplită sau plină de înțelepciune. Fie și numai pentru a le acorda tuturor acest avantaj, servind astfel acțiunii, la repetiții, actorii ar trebui să schimbe cu partenerii rolurile, pentru ca personajele să dobândească, unele de la altele, ceea ce le lipsește. Totodată este bine și ca actorii să se întâlnească cu personajele lor în copie sau realizate după alte concepții. Interpretat de o persoană de sex opus, personajul își va trăda mai direct sexul, iar interpretat de un comic, va oferi, la modul tragic sau comic, iarăși niște aspecte noi. Participând la crearea celorlalte personaje, sau cel puțin substituindu-se interpreților acestora, actorul reușește, înainte de toate, să-și contureze ferm punctul de vedere social, atât de hotărâtor, pe baza căruia își compune personajul. Stăpînul este stăpîn numai în măsura în care o slugă îl acceptă ca atare. Și așa mai departe.

Bineînțeleas că pînă să ajungă printre celelalte personaje ale piesei, personajul va fi suferit nenumărate acțiuni constructive, iar actorul își va fi memorat presupunerile sale, suscitade de text. Acum îi este dat să afle însă mult mai multe despre sine, din tratamentul la care este supus de către celelalte personaje ale piesei.

Domeniul atitudinilor pe care le adoptă personajele unele față de altele îl denumim domeniul *gestic*. Ținuta corporală, intonația și mimica sînt determinate de un *gestus* social : personajele se ocărăsc, se complimentează, își dau sfaturi reciproc etc. Printre atitudinile adoptate de oameni față de oameni se numără chiar și cele, aparent, întru totul personale, ca de pildă exteriorizarea unei dureri fizice în caz de boală, sau exprimările cu caracter religios. În cele mai multe dintre cazuri, aceste manifestări gestice sînt destul de complexe și de contradictorii, așa încît nu mai pot fi redade cu un singur cuvînt, iar actorul trebuie să aibă grijă ca în cazul în care devine necesară o eventuală întărire a unei imagini, să nu piardă nimic, ci să accentueze întregul complex comportamental.

Actorul își însușește personajul urmărind cu ochi critic diversele lui manifestări, ca și pe cele ale partenerilor săi și ale tuturor celorlalte personaje ale piesei.

Pentru a ajunge la conținutul gestic, să parcurgem scenele de început ale unei piese scrise de mine recent, anume *Viața lui Galilei*. Întrucât dorim să verificăm și felul în care se luminează reciproc diferitele exprimări, să presupunem că nu ne aflăm la primul contact cu piesa. Acțiunea începe cu spălatul de dimineață al unui bărbat de patruzeci și șase de ani, activitate întreruptă de scotocirea prin cărți și de o lecție ținută băiatului Andrea Sarti despre noul sistem solar. Dacă vrei să joci această scenă, nu se cuvine oare să știi că vom sfârși prin a prezenta cina bătrînului de șaptezeci și opt de ani, pe care același învățăcel al său l-a părăsit pentru totdeauna? Va fi atunci cu mult mai îmbătrînit decît ar fi fost în stare să-l îmbătrînească intervalul scurs, înfulecă hulpav, fără a-i mai sta gîndul și la altceva, lepădat acum într-un mod rușinos de menirea sa de dascăl, ca de o povară, el, care odinioară își băuse laptele de dimineață fără ca măcar să bage de seamă, într-atîta era de doritor să-l învețe pe băiat. Să-l fi băut oare chiar cu atîta nepăsare? Plăcerea pe care i-o procura băutul laptelui și spălatul nu se suprapunea cumva cu cea generată de noile sale idei? Nu uita: el gîndește de plăcere! E bine sau e rău că face așa? Te-aș sfătui să prezinți această atitudine ca fiind pozitivă, întrucît nicăieri în piesă nu vei găsi nimic dăunător societății care să pornească dintr-însa și mai ales, pentru că sper că ești tu însuți un copil vajnic al epocii științifice. Dar să-ți fie limpede că pînă la sfîrșit se vor petrece multe lucruri cumplite în chestiunea asta. Faptul că omul care salută aici epoca cea nouă va fi nevoit la urmă să incite această epocă să-l expulzeze cu dispreț din sînul ei, ba chiar să-l renege, va fi în legătură cu asta. În privința lecției, n-ai decît să hotărăști singur dacă numai el, cel care are inima

plină, încât i se revarsă pe gură, simte nevoia să-i vorbească oricui despre asta, fie și unui copil, sau dacă copilul, cunoscându-l, se arată interesat de subiect ca să-i smulgă știința. Pot fi prezentați amândoi ca neputându-se abține, unul de a întreba, celălalt de a răspunde; ar fi interesantă o asemenea înfrățire, mai cu seamă că va veni un moment în care ea se va zdruncina din temelii. Desigur că vei vroi să faci în grabă demonstrația privind rotirea pământului, întrucât nu ți se plătește, și pentru că apare acum elevul străin și înstărit care conferă o valoare în aur timpului șavantului. El trebuie servit, chiar dacă nu se arată prea studios, căci Galilei e nevoiaș, așa încât aflându-se între școlarul înstărit și cel inteligent, va face alegerea oftând. Neputînd să-i predea mare lucru celui nou, se lasă el instruit; află de telescopul care s-a inventat în Olanda, și folosește, în felul lui, faptul că i s-a stricat o dimineată. Vine episcopul universității. Petiția lui Galilei pentru mărirea lefii a fost respinsă, universitatea nu plătește bucuros pentru teoriile fizice ceea ce plătește pentru cele teologice. Îi pretinde celui care se află la un nivel destul de scăzut în cercetare să producă ceva folositor epocii. După felul în care își oferă tratatul, îți vei da seama că este obișnuit a fi respins sau admonestat. Episcopul îi arată că republica acordă libertate cercetării, chiar dacă o plătește prost. Galilei răspunde că nu poate face mare lucru cu acea libertate, dacă n-are și răgazul pe care-l oferă o leafă bună. Aici vei face bine să nu găsești că nerăbdarea lui este prea autoritară, căci altminteri sărăcia lui se va estompa. Căci, ceva mai târziu, îl întâlnești cugetînd la unele lucruri care necesită explicații: vestitorul unui ev nou al adevărurilor științifice cumpănește cum ar putea să smulgă ceva parale Republicii, oferindu-i telescopul ca fiind invenția sa. Vei vedea cu uimire că în invenția cea nouă, pe care o studiază numai spre a și-o însuși, el nu vede altceva decît posibilitatea de a

dobîndi cîtiva scuzi. Mergînd însă mai departe, în scena a doua, vei descoperi că, după ce a vîndut invenția Signoriei din Veneția, și a ținut o cuvîntare înjosi-toare prin minciunile pe care le conținea, Galilei aproape că a și uitat de banii aceia, întrucît a descoperit pe lîngă importanța militară a instrumentului, și o alta pentru astronomie. Marfa pe care a fost — hai să zicem — constrîns să o producă vădește o înaltă calitate tocmai pentru cercetarea pe care fusese nevoit s-o întrerupă ca s-o producă. Cînd, în timpul ceremoniei, măgulit de onorurile nemeritate ce i se aduc, îi schițează prietenului său, savant și el, minunatele sale descoperiri — să nu omiți că o face cît se poate de teatral — vei constata că este stăpînit de o emoție cu mult mai adîncă decît cea declanșată în el de perspectiva unui cîștig bănesc. Dacă, privind astfel lucrurile, șarlatania lui nu înseamnă mare lucru, ea dovedește totuși cît de hotărît este acest om să aleagă calea mai ușoară și să-și folosească inteligența atît într-un mod josnic, cît și într-unul superior. Îl așteaptă însă un examen mai important, dar oare fiecare renunțare nu o face mai ușoară pe următoarea ?

Tălmăcind materialul gestic, însușindu-și *subiectul* piesei, actorul își însușește personajul. Abia pornind de la totalul faptic circumscris, poate să ajungă, ca dintr-un salt, la chipul definitiv al personajului, în care se împletesc toate trăsăturile singulare ale acestuia. Și dacă a făcut totul spre a se minuna de contradicțiile din diversele atitudini, știind că va avea și el de provocat uimire în rîndul publicului său, subiectul, ca întreg, îi permite asamblarea a tot ceea ce este contradictoriu ; căci fiind vorba de un material faptic circumscris, subiectul are un sens anume, adică satisface numai unele interese dintre multe posibile.

Totul depinde de *subiect*, el este inima spectacolului de teatru. Căci din ceea ce se petrece între oameni își extrage el tot ce poate fi discutabil, criticabil, modificabil. Chiar dacă omul deosebit, pe care ni-l prezintă actorul, trebuie să se potrivească la urma urmei și cu altceva, în afara celor ce au loc în clipa respectivă, aceasta se întâmplă în principal pentru că faptul va fi cu atât mai frapant dacă se desfășoară în legătură cu un om deosebit. Marea acțiune a teatrului este *subiectul*, sinteza de ansamblu a tuturor evoluțiilor gestice, conținând comunicările și impulsurile care urmează să constituie de aci înainte plăcerea publicului.

Fiecare acțiune în parte are un gestus de bază: *Richard Gloster o peștește pe văduva victimei sale. Cu ajutorul unui cerc de cretă se descoperă adevărata mamă a copilului. Dumnezeu pune rămășag cu diavolul pe sufletul doctorului Faust; Woyzeck cumpără un cuștin ieștin pentru a-și omorî soția, și, așa mai departe. În gruparea personajelor și în mișcarea lor scenică, frumusețea necesară trebuie obținută, în principal, prin eleganța cu care este prezentat materialul gestic și oferit spre înțelegere publicului.*

Întrucât publicul nu este invitat a se arunca în subiect ca într-un rîu, pentru a se lăsa purtat încoace și încolo fără noimă, faptele izolate se cer legate între ele în așa fel încît nodurile să bată la ochi. Întîmplările nu au voie să se succedă pe neobservate, ci trebuie să

existe posibilitatea intercalării propriiei judecăți. (Dacă elementul interesant ar fi tocmai obscuritatea corelațiilor cauzale, atunci efectul de distanțare ar trebui să intervină tocmai în raport cu aceasta.) Părțile componente ale subiectului trebuie deci potrivite între ele cu grijă asigurându-li-se propria lor structură, de piese ale piesei. Cel mai bine răspund acestui scop titluri ca cele arătate în paragraful precedent. Titlurile trebuie să conțină ideea socială de bază, indicând însă totodată și ceva referitor la modul cel mai potrivit de interpretare, adică după cum tonul titlurilor îl imită pe cel al unei cronică, sau al unei balade, sau al unui ziar, sau al unei descrieri de moravuri. Un mod de prezentare simplu, care distanțează, este, de pildă, cel utilizat altminteri pentru moravuri sau obiceiuri. Pot fi prezentate ca și cum am înfățișa pur și simplu un obiect specific locului: o vizită, comportamentul față de un dușman, întâlnirea dintre doi îndrăgostiți, convenții de afaceri ori de natură politică. Tratat astfel, cazul unic și deosebit de altele dobândește un efect de distanțare, căci apare ca ceva general, ceva devenit obicei. Însăși întrebarea dacă va deveni într-adevăr, în întregime sau parțial, un obicei, distanțează cazul.

Stilul poetic narativ poate fi studiat în barăcile de bîlci, la panorame. Întrucît „distanțarea” înseamnă și crearea de faimă, anumite întâmplări pot fi prezentate pur și simplu ca și cum ar fi vorba de lucruri celebre, cunoscute de multă vreme de către toată lumea, pînă în cele mai mici amănunte, și ca și cum ne-am strădui să nu respingem nicăieri tradiția. Pe scurt: pot exista multe feluri de a povesti, fie cunoscute, fie care mai așteaptă a fi inventate.

Ce și cum trebuie distanțat depinde de interpretarea care se urmărește a fi dată subiectului în ansamblu,

teatrul avînd de respectat cu strictețe interesele epocii sale. Spre exemplificare să luăm bătrîna piesă „Hamlet”. Dat fiind faptul că rîndurile acestea le scriu în vremuri însîngerate și sumbre, cu clase dominante criminale, cu o neîncredere generală în rațiunea dealtfel veșnic încălcată, cred că s-ar cuveni să citesc subiectul respectiv în felul următor : Este o perioadă de războaie. Tatăl lui Hamlet, rege al Danemarcei, l-a ucis pe regele Norvegiei într-un război victorios, de cotropire. În timp ce fiul acestuia din urmă, Fortinbras, face noi pregătiri de război, este ucis și regele danez, și anume de către fratele său. Frații celor doi regi uciși, deveniți la rîndul lor regi, renunță la război. Trupelor norvegiene li se permite să străbată teritoriul danez, în vederea unui război de cotropire împotriva Poloniei. Tînărul Hamlet este însă îndemnat de spiritul războinicului său tată să răzbune nelegiuirea înfăptuită împotriva sa. După o oarecare ezitare de a răspunde la o faptă sîngeroasă cu o alta la fel, Hamlet, gata să plece în exil, îl întîlnește pe malul mării pe tînărul Fortinbras, aflat, împreună cu trupele sale, în drum spre Polonia. Copleșit de exemplul războinic, se întoarce și, după ce își măcelărește unchiul și mama, se ucide și pe sine, lăsînd Danemarca pe mîna norvegienilor. Pe parcursul întîmplărilor se vede cum acest om tînăr, dar destul de trupeș, care a deprins noua rațiune la universitatea din Wittenberg, o pune în practică în mod foarte necorespunzător. Ea se așază de-a curmezișul treburilor sale feudale, în sînul cărora revenise. Rațiunea sa este cu totul nepractică într-o conjunctură de practici iraționale. În mod tragic, el cade victimă a contradicției dintre un anumit mod de gîndire și o practică diferită. După părerea mea, acest mod de a citi piesa, care înseamnă mai mult decît o simplă citire, ar putea să suscite interesul publicului nostru.

Orice înaintare, fiecare emancipare din sînul naturii înspre producție, care ar duce la o transformare a societății, toate acele încercări făcute de omenire într-o direcție nouă, în scopul îmbunătățirii soartei sale, ne oferă sentimentul victoriei și al încrederii și plăcerea de a vedea posibilă schimbarea tuturor lucrurilor, indiferent dacă în paginile literaturii au fost redată ca reușite sau nereușite. Galilei exprimă cele de mai sus cînd spune: „După părerea mea, pămîntul este foarte nobil și demn de admirație, avînd în vedere numeroasele schimbări și generații care apar încontinuu pe suprafața lui“.

Menirea primordială a teatrului este tălmăcirea subiectului și prezentarea sa prin procedee de distanțare adecvate. Iar actorul nu trebuie să facă singur totul, după cum nimic nu trebuie făcut fără a se ține cont de el. *Subiectul* este tălmăcit, rostit și prezentat de teatru în ansamblul său, de către actori, scenografi, machiori, realizatori de costume și coregrafi. Cu toții își unesc măiestria artistică spre a sluji unui țel comun, fără ca să renunțe, bineînțeles, la independența lor.

Adresările muzicale către public, sub forma unor cîntece, subliniază atitudinea demonstrativă generală care însoțește întotdeauna faptul ce se vrea a fi demonstrat. Ca atare, nu e cazul ca actorii „să se transpună“ în cînt, ci să-l detașeze net de rest, ceea ce se realizează cel mai bine prin cîteva mijloace teatrale specifice, ca schimbarea luminilor sau apariția unui

titlu. Muzica, la rîndul ei, trebuie să se opună categoric uniformizării care i se atribuie de obicei și care o coboară la rang de slugă fără gîndire. Ea nu are menirea de a „acompania”, afară de cazul cînd ar fi vorba de vreo agapă studentească. Să nu se mulțumească a se „exprima pe sine”, golindu-se pur și simplu de atmosfera cu care se încarcă în cursul acțiunii. Astfel, de pildă, *Eisler* a reușit să lege în mod exemplar tablourile piesei, compunînd pentru cortegiul măștilor breslelor în scena carnavaului din „Galilei” o muzică triumfală și amenințătoare în același timp, care anunță răstălmăcirea revoluționară pe care au dat-o oamenii de jos teoriilor astronomice ale învățatului. În chip asemănător, în „Cercul de cretă caucazian”, felul rece și lipsit de participare în care un cîntăreț descrie, cîntînd pantomima ce se joacă pe scenă, reprezentînd salvarea copilului de către slujnică, ne dezvăluie ororile unor vremuri în care sentimentul matern poate să devină slăbiciune sinucigașă. Luînd poziție, în felul ei, față de o temă sau alta, muzica poate să-și asigure locul ei de sine stătător pe mai multe căi, după cum tot atît de bine poate să servească și drept simplă variație într-un divertisment.

Așa după cum muzicianul își recapătă libertatea știind că nu mai este silit să provoace anume dispoziții, de natură să-i faciliteze publicului devoțiunea față de acțiunea ce se desfășoară pe scenă, la fel și scenograful dobîndește multă libertate dacă atunci cînd elaborează decorurile nu mai trebuie să realizeze iluzia unei încăperi sau a unui colț de natură. Sînt suficiente cîteva sugerări, dar ele trebuie să exprime mai multe lucruri interesante din punct de vedere istoric sau social decît exprimă mediul real. La Teatrul evreesc din Moscova, în „Regele Lear” efectul de distanțare se obținea prin-

tr-o construcție scenică ce amintea de un tabernacol din evul mediu. *Neher* l-a amplasat pe Galileu în fața unor proiecții reprezentând hărți, documente și opere de artă din epoca Renașterii. La teatrul Piscator, *Heartfield* a utilizat în „*Tai Yang se trezește*” un fundal construit din steaguri rotative cu texte pe ele, care punctează schimbările situației politice, necunoscute uneori oamenilor de pe scenă.

73

Și coregrafiei îi revin sarcini de factură realistă. Este o greșeală, apărută în ultimul timp, să se considere că atunci când e vorba de redarea unor „oameni așa cum sînt ei cu adevărat”, ea n-ar avea nimic de făcut. Dacă arta reflectă viața, o reflectă prin prisma anumitor oglinzi speciale. Artă nu devine nerealistă atunci când schimbă proporțiile, ci atunci când le schimbă în așa fel încît aplicînd imaginile respective, utilizîndu-le în mod practic, ca idei și impulsuri, în viața cotidiană, publicul ar da greș. Se înțelege că e nevoie ca stilizarea să nu anuleze naturalețea, ci să o amplifice. În orice caz, teatrul care trăiește din gestus nu se poate lipsi de coregrafie. Chiar și eleganța unei mișcări și grația unei poziții determină și ele un efect de distanțare iar invenția pantomimică e de mare folos subiectului.

74

Așadar, toate artele înrudite cu cea actoricească sînt invitate aici nu ca să producă o „operă de artă globală”, în care să se dizolve și să se piardă toate, ci, împreună cu arta dramatică, să promoveze, fiecare în felul ei, sarcina comună, raporturile dintre ele conștînd în aceea că se distanțează reciproc.

Se cuvine a sublinia aici încă o dată că arta dramatică are menirea de a desfăta copiii epocii științifice și anume la modul senzorial și în veselie.

Dealtfel, oricât ne-am repeta acest lucru nouă, germanilor, tot n-ar fi îndeajuns, căci la noi totul alunecă foarte ușor înspre imaterial și difuz, ceea ce ne face să începem a vorbi de o concepție despre lume, după ce lumea însăși s-a dizolvat. La noi, pînă și materialismul abia dacă înseamnă ceva mai mult decît o idee. Plăcerea sexuală devine la noi obligație conjugală, plăcerea artistică servește formării culturii generale, iar prin învățatură nu înțelegem o voioasă luare la cunoștință, ci o demonstrație didacticistă. Activitatea noastră n-are nimic comun cu acea plăcută dorință de a face ceva, iar ca să ne justificăm, nu ne referim la cîtă plăcere ne-a făcut ceva, ci la cîtă sudoare ne-a costat.

Mai rămîne să vorbim despre livrarea către public a celor realizate în timpul repetițiilor. Este necesar ca gestul înmînării unui produs finit să fie subordonat jocului propriu-zis. Din rîndul celor îndelung repetate, în fața spectatorilor ajunge acum numai ceea ce s-a selecționat, așa încît pentru a fi recepționate cu acuitate, imaginile finite trebuie livrate cu maximum de conștientă.

Imaginile trebuie să pălească în fața aspectelor reale reflectate, adică a conviețuirii dintre oameni, iar plăcerea provocată de modul perfect la care sînt ele realizate să devină mai intensă, odată cu dezvăluirea ca-

racterului provizoriu și imperfect al regulilor acestei conviețuiri. În sensul acesta, teatrul îi deschide spectatorului o perspectivă constructivă, dincolo de ceea ce vede el nemijlocit. În teatrul lui, munca sa groaznică și fără de sfârșit, menită să-i asigure existența, spaima permanentei sale schimbări pot să-i devină surse de desfătare. Aici se poate desfășura cu maximum de ușurință, căci cel mai lesnicios mod de existență este în artă.

— 1948 —

COMPLETĂRI LA „MICUL ORGANON“

Nu e vorba numai de faptul că arta oferă într-o formă plăcută cele menite a fi învățate. Contradicția între a învăța și a se amuza trebuie menținută cu fermitate, fiind importantă, într-o epocă în care se dobîndesc cunoștințe în scopul valorificării lor la un preț cît mai ridicat și în care, chiar un preț ridicat le mai permite celor care îl plătesc practicarea exploatării. Abia cînd productivitatea este descătușată, învățătura poate fi transformată în plăcere, iar plăcerea în învățatură.

Dacă acum se renunță la noțiunea de „teatru epic“, aceasta nu înseamnă că se renunță la pasul înspre trăirea conștientă pe care o face posibilă, ca și pînă în prezent.

Ci doar că noțiunea este prea sărăcăcioasă și vagă pentru teatrul pe care-l avem în vedere ; ea are nevoie de determinări mai precise și trebuie să spună mai mult. În plus, este prea statică față de noțiunea de „dramatic“, despre care presupunea, pur și simplu, adeseori într-un mod mult prea naiv, că ar preceda-o, cam în sensul : „Bineînțeles“ că întotdeauna este vorba și des-

pre fapte care se desfășoară nemijlocit, cu toate trăsăturile sau cu multe trăsături specifice momentului! (În același fel, nu întotdeauna lipsit de primejdii presupunem cu aceeași naivitate că orice inovații s-ar aduce, teatrul rămîne tot teatru — și nu devine, de pildă, demonstrație științifică!)

Nici noțiunea de „teatru al epocii științifice” nu este suficient de cuprinzătoare. Poate că în „Micul Organon pentru teatru” s-a explicat îndeajuns ce se poate numi „epocă științifică”, dar termenul în sine, în forma în care se utilizează de obicei, nu este suficient de limpede.

Pe măsură ce ne putem dăruî noului tip de desfătări artistice, potrivite nouă, vechile piese de teatru ne plac din ce în ce mai mult. În acest scop trebuie să ne formăm simțul istoric — necesar și față de piesele noi, — astfel încît să devină o adevărată senzorialitate.*

În vremuri de răsturnări, groaznice și fertile, serile claselor care se sting coincid cu zorile celor care se ridică. Acestea sînt amurgurile în care bufnița Minervei își începe zborurile.

Teatrul epocii științifice poate face din dialectică o plăcere. Surprizele evoluției care progresează logic sau în salturi, ale instabilității tuturor situațiilor, hazul contradicțiilor și așa mai departe, toate acestea sînt desfătări pe marginea vioiciunii oamenilor, a lucrurilor și proceselor de natură să perfecționeze arta de a trăi și să sporească pofta de viață.

* Prezintă piese din alte epoci, teatrele noastre obișnuiesc să ștergă ceea ce le separă, să umple intervalul, să chituiască deosebirile. Dar, în acest caz cum rămîne cu plăcerea de a gusta perspectiva și ceea ce este îndepărtat, ceea ce este diferit? Căci plăcerea aceasta înseamnă totodată și plăcerea de a gusta ceea ce este apropiat și propriu!

Toate artelor contribuie la prosperitatea celei mai înalte dintre ele — arta de a trăi.

Generației noastre îi prinde bine să dea ascultare avertismentului de a evita, la spectacol, intropatia în personajul piesei, oricât de învederată ar fi ea. Chiar dacă ar fi hotărâtă să asculte acest sfat, cu greu l-ar putea urma întocmai, și astfel se ajunge cât se poate de repede la stimularea acelei contradicții de-a dreptul sfîșietoare între trăire și redare, intropatie și demonstrație, justificare și critică. Și dintre toate acestea, critica dobîndește poziția conducătoare.

Contradicția între joc (demonstrație) și trăire (intropatie) este înțeleasă de către nepricepuți în sensul că în munca actorului apare numai una sau cealaltă (sau că, potrivit „Micului Organon“, ar conta doar jocul, iar după vechea concepție doar intropatia). Firește că în realitate avem de-a face cu două fenomene potrivnice, care se unesc în munca actorului (aparitia actoricească din spectacol nu conține numai un pic din una și un pic din cealaltă). Din lupta și tensiunea dintre cele două contrarii, ca și din profunzimea lor, actorul își extrage efectele propriu-zise. O parte din vină pentru această neînțelegere trebuie pusă pe seama formei în care este scris „Micul Organon“. Deseori derutează faptul că „latura principală a contradicției“* este arătată poate prea brusc și prea exclusiv.

Cu toate acestea, arta se adresează tuturor, și ar ține piept și unui tigru cu cîntecul ei. Și pînă la urmă uneori se pornește să îngîne și tigrul! Nu în puține cazuri unele idei noi, recunoscute ca rodnice, indiferent pentru cine rodesc, răzbat, din rîndul claselor în ascensiune, în „sus“ și pătrund în conștiințele acelor care, de fapt,

* Mao Tze-dun : „Despre contradicție“ : Din cele două laturi ale contradicției, una este neapărat cea principală.

pentru a-și păstra avantajele, trebuie să li se opună. Căci cei aparținând unei clase nu sînt imuni împotriva ideilor care nu folosesc clasei lor. După cum membrii unor clase asuprite pot cădea în mrejele ideilor asupritorilor lor, tot așa unii membri ai clasei asupritoare cad în mrejele ideilor celor asupriți. În anumite perioade, clasele luptă pentru conducerea omenirii, iar dorința de a fi în rîndul pionierilor respectivi și de a înainta e puternică printre cei ce n-au decăzut cu totul. Cînd curtea de la Versailles l-a aplaudat pe Figaro, n-a făcut-o numai mulțumită efectului stimulator al veninului.

Subiectul nu corespunde pur și simplu identic unei succesiuni de întîmplări din conviețuirea oamenilor, așa cum s-ar fi putut desfășura ele în realitate; el prezintă niște întîmplări potrivite de autorul fabulației prin care acesta își exprimă ideile sale despre conviețuirea dintre oameni. Prin urmare, personajele nu sînt niște simple clișee ale unor oameni vii, ci sînt ajustate și totodată formate după niște idei.

Cunoștințele actorilor, provenite din experiență sau din cărți, vin în contradicție de multe ori cu întîmplările și personajele ticluite de autor. Această contradicție trebuie actorii s-o constate și s-o păstreze în interpretare. Actorii au datoria să-și creeze personajele inspirîndu-se atît din realitate cît și din opera literară, deoarece, ca și în munca scriitorului de piese, în munca lor realitatea trebuie să apară bogată și actuală. Numai în felul acesta vor putea fi scoase în evidență elementele specifice sau generale ale operei literare.

Studierea rolului înseamnă în același timp și studierea subiectului, sau, mai bine zis, trebuie să fie la început în principal un studiu al subiectului (ce se întîmplă cu omul respectiv? cum se comportă față de cele ce i se întîmplă? ce face? care sînt opiniile cu care vine în contact? etc.).

În acest scop, actorul trebuie să-și mobilizeze cunoștințele sale despre lume și despre oameni, iar întrebările trebuie să și le pună ca dialectician. (Anumite întrebări le pune numai dialecticianul.)

Spre exemplu : un actor trebuie să-l interpreteze pe Faust. Legătura de dragoste dintre Faust și Margareta ia o întorsătură fatală. Se ridică întrebarea : oare lucrurile s-ar petrece altfel dacă Faust s-ar căsători cu Margareta ? De obicei nu se pune această întrebare. Ea pare prea banală, mărunță, filistină. Faust e un geniu, un spirit elevat, care tinde spre infinit. Cum s-ar putea pune măcar întrebarea : de ce nu se însoară ? Oamenii simpli își pun însă această întrebare. Fie și numai datorită acestui fapt, actorul trebuie să și-o pună și el. Și după o oarecare reflecție, actorul va băga de seamă că această întrebare este foarte necesară, foarte foloșitoare.

Firește că mai întâi trebuie stabilit în ce condiții se desfășoară idila, care-i sînt raporturile cu subiectul luat în întregime, ce reprezintă ea pentru ideea principală. Faust s-a îndepărtat de preocupările „înalte“, abstracte, „pur spirituale“, spre a ajunge la desfătărilor lumești, și acum se dedică unor experiențe „pur senzuale“, pămîntești. Acesta este contextul în care legătura sa cu Margareta ia întorsătura fatală, adică el intră în conflict cu ea, comuniunea spre care tinde se prefăce în dezbinare, iar plăcerea devine durere. Conflictul duce la totala distrugere a Margaretei, ceea ce îl lovește puternic pe Faust. Și totuși, pentru a putea prezenta just acest conflict, trebuie neapărat avut în vedere un altul, cu mult mai puternic, un conflict care domină întreaga operă, atît partea I-a cît și a II-a. Faust s-a salvat din contradicția chinuitoare între aventurile „pur spirituale“ și dorințele „pur senzuale“, nesatisfăcute și care nu puteau fi satisfăcute, și anume cu ajutorul diavolului. În sfera „pur senzuală“ (cea a idilei), Faust se ciocnește de lumea înconjurătoare, reprezentată de Margareta și, pentru a se salva, trebuie s-o distrugă.

Rezolvarea contradicției principale apare la sfârșitul întregii piese, lămurind astfel semnificația și poziția celorlalte contradicții mai puțin însemnate. Faust trebuie să renunțe la atitudinea sa parazitară, de pur consumator. În munca productivă pentru omenire se împletesc activitatea spirituală și cea materială, senzuală, iar în activitatea producătoare din viața de zi cu zi se naște pofta de viață.

Revenind la povestea noastră de dragoste, putem vedea că oricât de filistină ar părea, căsătoria, imposibilă pentru un geniu, opusă drumului său de viață, ar fi putut fi totuși, în sensul relativ, soluția preferabilă, fiind mai productivă, căci ea ar fi însemnat pentru momentul respectiv comuniunea în care iubita ar fi putut cunoaște o evoluție, în loc să fie distrusă. Numai că dacă s-ar fi împotmolit în fleacuri (cum se întâmplă la un moment dat), Faust n-ar mai fi fost Faust etc. etc.

Actorul care-și pune cu curaj întrebarea oamenilor simpli va putea face din evitarea căsătoriei o fază delimitată în evoluția lui Faust. Altminteri, va putea doar să arate — cum se întâmplă de obicei — că cel ce tinde să urce către înălțimi este hărăzit să provoace în jurul său, tocmai pe pământ, în mod inevitabil, suferințe, că tragedia vieții constă irevocabil în faptul că desfătările și evoluția se obțin cu oarecare sacrificii, pe scurt, așa cum spune zicala cea mai mic-burgeză și cea mai brutală, „dacă geluiești sar așchii“.

Spectacolele teatrului burghez tind în permanență să estompeze contradicțiile, simulând armonia, idealizând totul. Situațiile ni se prezintă de parcă n-ar fi putut fi cu nici un chip altfel. Caracterele apar ca niște individualități, în sensul unor entități primare indivizibile, „dintr-o bucată“, care se demonstrează în cele mai diferite situații, existând, de fapt, și în afara oricăror situații. Acolo unde există evoluție, ea este numai una continuă, niciodată în salturi; și întotdeauna evolu-

țiile au loc într-un cadru foarte precis, din care nu se poate ieși nicicând.

Toate acestea nu corespund realității și, prin urmare, un teatru realist trebuie să renunțe la ele.

Premisa întrebuintării reale, profunde și eficiente a efectelor de distanțare este ca societatea să-și considere condiția ca istorică și perfectibilă. Adevăratele efecte de distanțare au un caracter combativ.

Este de mare însemnătate pentru încheierea unui subiect autentic ca, la început, scenele să fie jucate simplu, în ordinea lor cronologică, dar fără a se ține prea mult cont de cele ce urmează sau chiar de sensul general al piesei, folosindu-se experiențele dobândite în viața cotidiană, în felul acesta subiectul se dezvoltă în mod contradictoriu, fiecare scenă în parte își păstrează sensul ei propriu, furnizează (și epuizează) o multitudine de idei, iar întregul, subiectul, se dezvoltă în mod autentic, cu întorsături și salturi, evitându-se acea idealizare banală (un cuvânt atrage după sine un altul) și acea orientare a unor amănunte disparate, pur de serviciu, lipsite de independență, către un final care să le satisfacă pe toate.

Să-l cităm pe Lenin: „Condiția înțelegerii tuturor fenomenelor lumii în dinamica lor proprie, în dezvoltarea lor spontană, în existența lor vie este înțelegerea acestora ca unitate a contrariilor“.*

Este absolut indiferent dacă scopul primordial al teatrului este să ofere cunoașterea lumii, cert este că teatrul trebuie să dea reprezentări ale lumii și aceste reprezentări n-au voie să inducă în eroare. Dacă însă afirmația făcută de Lenin este justă, atunci asemenea reprezentări nu vor reuși să satisfacă fără o cunoaș-

* Lenin : „Despre problema dialecticii“.

tere a dialecticii — și fără a aduce la cunoștință dialectica.

Obiecție: dar atunci cum rămîne cu arta care extrage efecte din reprezentări false, fragmentare, obscure? Cum rămîne cu arta sălbaticilor, a nebunilor, a copiilor?

S-ar putea să fie cu putință să știi și să reții ceea ce știi, putînd beneficia și de pe urma unor asemenea reprezentări, dar în noi persistă bănuiala că reprezentările exagerat de subiective ale lumii au generat efecte asociale.

ÎN APĂRAREA „MICULUI ORGANON“

Unii văd în această manieră de interpretare, ceva mai rece, o slăbire a forței de înrîurire și o pun în legătură cu decăderea clasei burgheze. Pentru proletariat se cere o hrană consistentă, drama „sîngeroasă“ care să emoționeze nemijlocit, în care contrastele să se izbească unele de altele trosnind, și așa mai departe, și așa mai departe. În tinerețea mea, pentru oamenii săraci din mahalaua în care am crescut, heringii sărați treceau, firește, drept hrană consistentă.

1.

NOTIȚE DESPRE DIALECTICA ÎN TEATRU

Noile subiecte și noile sarcini legate de vechile subiecte ne silesc să ne revizuim și să ne completăm în permanență mijloacele artistice. Teatrul burghez din ultima perioadă încearcă și el, pentru a menține interesul publicului față de artă, să introducă înnoiri formale: din cînd în cînd se servește chiar și de unele înnoiri ale teatrului socialist. Dar toate acestea nu reprezintă decît o „compensare” mai mult sau mai puțin conștientă a lipsei de dinamism din viața publică, printr-un dinamism artificial, în domeniul formalului. Nu răul este combătut, ci plictiseala. Acțiunea devine punere în funcțiune. Ei nu călăresc calul, ci capra din sala de gimnastică, nu se cațără pe schele, ci pe prăjina de cățarat. Astfel, strădaniile formale ale celor două teatre nu au altceva comun decît că ambele permit confuzia. Imaginea devine și mai confuză prin faptul că în țările capitaliste, alături de un teatru aparent nou, un teatru al modei, se joacă sporadic și un teatru autentic nou, care nu urmărește numai moda în sine. Mai există și alte puncte de tangență. În măsura în care sînt serioase, ambele tipuri de teatre întrevăd un sfîr-

șit. Unul întrevade sfârșitul lumii, iar celălalt sfârșitul lumii burgheze. Întrucît ambele teatre, în calitate de teatre, au menirea de a crea desfătări, unul prilejuiește desfătarea pe tema sfârșitului lumii, iar celălalt, pe tema sfârșitului lumii burgheze (și a construcției altei lumi). Publicul unuia din ele se poate înfiora contemplînd marea absurditate și este nevoit să respingă elogiul mării rațiuni (a socialismului), ca reprezentînd soluția ieftină (deși pentru burghezie ea este destul de costisitoare). Pe scurt, există pretutindeni puncte de contact, căci cum ar putea exista luptă fără atingere? Dar să trecem la dificultățile noastre!

Omului îi face plăcere să se transforme cu ajutorul artei ca și cu ajutorul restului vieții și cu ajutorul artei pentru viață. În acest scop el trebuie să poată simți și vedea că el și societatea se pot modifica, și de asemenea, să priceapă, prin intermediul artei, într-un mod plăcut, aventuroasele legi după care se desfășoară schimbările respective. Dialectica materialistă reflectă natura și motivația acestor modificări.

Am constatat că izvorul principal al plăcerii îl constituie fecunditatea societății, minunata sa capacitate de a produce tot soiul de lucruri utile și plăcute, — și recent eul său cel mai bun, în plus, în teatru putem îndepărta aspectele supărătoare și nepractice. De pildă, atunci cînd plantăm, întreținem și ajustăm o grădină, nu ne gîndim numai la plăcerile viitoare, ci însăși munca noastră, capacitatea noastră de a produce ne face plăcere.

A produce înseamnă însă a transforma. Înseamnă a influența, a adăuga. Trebuie să ai cunoștințe, deprinderi, voință. Așa cum spune Bacon, naturii îi poți porunci ascultînd-o.

Sîntem înclinați să luăm starea de liniște drept „normală”. Un bărbat se duce la lucru în fiecare dimi-

neață — acesta este „normalul“, se înțelege de la sine. Într-o zi nu se duce, este împiedicat de o nenorocire sau de o fericire, și dintr-o dată este nevoie de explicații, căci ceva de lungă durată, ce părea ceva veșnic, a luat brusc sfârșit; ei bine, aceasta este o defecțiune, o intervenție în starea de liniște, dar apoi se instalează din nou liniștea, când bărbatul nu se mai duce la lucru. Liniștea este un pic negativă, dar totuși liniște, deci normal.

Chiar și niște evenimente foarte zbuciumate, dacă prezintă o anumită repetare, o anumită regularitate, dobândesc aspectul de liniște. Noptile de bombardament, în orașe, de pildă, puteau fi considerate pur și simplu ca faze, și așa și erau considerate, apoi au devenit situație, care nu mai necesita explicație.

În descrierile de situații ale naturaliștilor, situațiile căpătau acest caracter de permanență. S-a remarcat că evocatorii erau împotriva situațiilor, dar ar fi fost nevoie de un punct de vedere politic asemănător cu al lor, spre a se putea imagina alte situații și mai ales spre a ști cum pot fi ele instaurate. Căci în înseși situațiile acelea nu era nimic altceva decât această permanență.

Se pune întrebarea dacă teatrul are menirea de a prezenta publicului oamenii în așa fel încât să-i poată interpreta sau în așa fel încât să-i poată transforma. În cazul al doilea, publicului trebuie să i se ofere, cum s-ar spune, un material cu totul diferit, alcătuit tocmai potrivit punctului de vedere că feluritele raporturi complexe, multiple și contradictorii dintre individ și societate trebuie să poată fi înțelese (în parte și pătrunse afectiv).

Actorul are datoria, într-un asemenea caz, să inocularizeze actului de redare artistică o nuanță critică de tip social, care să impresioneze publicul. Critica de felul acesta apare poate unora dintre esteții de tip vechi ca

ceva „negativ“, neartistic. Dar asta este o absurditate. Aidoma oricărui alt artist, ca de pildă un romancier, actorul poate să înglobeze critica socială în opera sa de artă, fără a o distruge. Respingerea unor astfel de „tendințe“ vine din partea acelor care sub masca apărării artei, apără, pur și simplu, stările existente împotriva criticii.

Nu este adevărat că piesele și spectacolele noi sînt lipsite de viață sau de pasiune. Cui îi place să-și piardă răsufllarea, poate să o facă. Cine dorește să se simtă emoționat, n-are decît să vină ! Ceea ce uimește cîteodată o parte din public este faptul că oamenii și evenimentele sînt arătate dintr-un unghi de vedere din care se vede limpede cum pot fi ele modificate. Dar ce să facă cu toate acestea acea parte a publicului care nu vrea nici să fie transformată și nici să transforme ? Pîna și printre oamenii care muncesc neobosit ei înșiși la transformarea societății sînt unii care ar dori să traseze o sarcină nouă teatrului și dramaturgiei, fără ca el însuși să se modifice, temîndu-se de o eventuală deteriorare a sa. S-ar putea ajunge într-adevăr la o atare deteriorare, dacă am lepăda pur și simplu vechile cuceriri, în loc să le completăm cu altele noi. Este adevărat că această adăugire se desfășoară într-un mod contradictoriu.

Apoi va trebui să analizăm cum să fie introdus efectul de distanțare, ce anume și în ce scopuri se cuvine a fi distanțat. Trebuie să se prezinte caracterul transformabil al conviețuirii dintre oameni (și, implicit, transformabilitatea omului însuși). Acest lucru se poate realiza numai concentrîndu-se atenția asupra tuturor aspectelor labile, trecătoare, condiționate, pe scurt, asupra contradicțiilor existente în toate situațiile, care tind a se preschimba în alte stări contradictorii.

TEATRUL EPIC ȘI TEATRUL DIALECTIC

Se încearcă în prezent trecerea de la teatrul *epic* la teatrul *dialectic*. Potrivit părerii și intenției noastre, practica teatrului epic și noțiunea respectivă nu erau defel nedialectice, iar un teatru dialectic nu o va scoate nici el la capăt fără elementul epic. Totuși ne gândim la o prefacere destul de amplă.

1.

În unele scrieri din trecut am tratat teatrul ca pe un colectiv de povestitori, care s-au ridicat spre a întrupa anumite povestiri, adică spre a le împrumuta acestora persoanele lor sau spre a le construi medii ambiante.

2.

Am arătat și ce urmărește acest povestitor: amuzamentul pe care-l oferă publicului său, dându-i prilejul să privească cu ochi critic, adică productiv, comportamentul uman și consecințele sale.

3.

Pentru a putea descoperi și critica, în chip ludic, elementul deosebit din modurile de comportare și din situațiile înfățișate de către teatru, publicul imaginează alte moduri de comportare și alte situații, și le opune, urmărind acțiunea, celor prezentate de către teatru. În acest fel, publicul însuși se transformă în povestitor.

4.

Dacă reținem cele de mai sus și dacă adăugăm în mod energic că publicul trebuie să poată adopta în cursul actului său de co-fabulare punctul de vedere al părții celei mai productive, mai nerăbdătoare a societății, a părții celei mai dornice de o schimbare fericită, trebuie să renunțăm de acum înainte la denumirea de „teatru epic” ca denumire pentru teatrul de care vorbim. Ea și-a îndeplinit datoria dacă a reușit să întărească și să îmbogățească elementul narativ care există, de fapt, în orice teatru. Aceasta nu înseamnă o dare înapoi. Prin consolidarea elementului narativ în tot ceea ce înseamnă teatru, în cel contemporan ca și în cel din trecut, se poate spune mai curînd că s-a creat un fundament al specificității teatrului de tip nou, care este nou cel puțin prin faptul că în mod *conștient* dezvoltă trăsăturile teatrului de pînă acum — cele dialectice, — și le face să fie plăcute. Dacă privim lucrurile din punctul de vedere al acestei specificități, denumirea de „teatru epic” apare ca fiind cu totul generală și nedeterminată, aproape formală.

5.

Să mergem mai departe și să ne îndreptăm privirea înspre lumina în care trebuie să înfățișăm întîmplările dintre oameni, pe care vrem să le prezentăm, spre a pune în evidență caracterul transformabil al lumii și a ne procura plăcere.

6.

Spre a cuprinde în raza vizuală transformabilitatea lumii, trebuie să-i cunoaștem legile de dezvoltare. Vom porni, în acest scop, de la dialectica clasicilor socialismului.

Transformabilitatea lumii se bazează pe contradictorialitatea ei. În lucruri, în oameni, în întâmplări se ascunde ceva care le face să fie așa cum sînt și totodată ceva care le face să fie altfel. Căci ele se dezvoltă, nu stagnează, se transformă pînă ajung de nerecunoscut. Iar lucrurile, așa cum sînt ele în momentul de față, conțin în ele chiar „imperceptibil“ altceva, ceva de demult, potrivit prezentului.

— *fragmente* —

LUMEA CONTEMPORANĂ POATE FI OARE REDATĂ DE CĂTRE TEATRU ?

Aud cu interes că, într-o convorbire despre teatru, Friedrich Dürrenmatt a pus întrebarea dacă lumea de astăzi, în general, mai poate fi redată prin teatru.

Întrebarea aceasta odată pusă, cred că trebuie admisă în discuție. A trecut vremea cînd redarea lumii de către teatru trebuia să fie o simplă trăire. Pentru a fi un eveniment, ea trebuie să corespundă.

Sînt mulți aceia care constată că trăirea în teatru devine mai slabă, dar sînt mai puțini cei care recunosc că o redare a lumii contemporane este din ce în ce mai dificilă. Această recunoaștere a fost aceea care ne-a determinat pe noi, unii dintre scriitorii de piese și regizori, să pornim în căutare de noi mijloace artistice.

După cum vă este cunoscut, ca specialiști, eu însumi am făcut destul de multe încercări de a cuprinde în cîmpul vizual al teatrului lumea de astăzi, conviețuirea actuală dintre oameni.

Scriind aceste lucruri, mă aflu doar la cîteva sute de metri de un teatru mare, cu actori buni și dotat cu toată aparatura tehnică necesară, unde pot face diferite experimente, cu numeroși colaboratori, majoritatea tineri, avînd pe mesele din jurul meu albume cu mii de fotografii ale spectacolelor noastre, și cu multe descrieri mai mult sau mai puțin exacte ale celor mai diverse probleme și ale soluțiilor lor provizorii. Așadar dispun de toate posibilitățile, dar nu pot să spun că *soluția* o reprezintă în exclusivitate creația dramatică, denumită de mine, din anumite motive, ne-aristotelică, împreună cu modul epic de interpretare aferent. Un lucru a devenit totuși clar: lumea de astăzi nu poate fi descrisă omului contemporan decît dacă este descrisă ca o lume transformabilă.

Pentru oamenii de astăzi întrebările sînt valoroase datorită răspunsurilor. Pe oamenii de astăzi îi interesează situații și întîmplări, față de care pot face ceva.

Cu ani în urmă am văzut într-un ziar o fotografie care reproducea, în scop publicitar, imaginea orașului Tokio, distrus de cutremur. Majoritatea caselor erau dărîmate, dar cîteva clădiri moderne fuseseră cruțate. Legenda ilustrației suna așa: „Steel stood“, adică „oțel rămas în picioare“. Comparați descrierea aceasta clasică a erupției vulcanului Etna la Pliniu cel Bătrîn și veți vedea că el practică un tip de descriere care se cuvine a fi depășit de către scriitorii de piese ai secolului nostru.

Într-o epocă în care știința este în măsură să transforme atît de mult natura, încît lumea începe să pară aproape locuibilă, omul nu mai poate fi descris multă vreme omului ca victimă, ca obiect al unui mediu înconjurător necunoscut, dar inamovibil. Legile mișcării aproape că nu pot fi concepute de pe poziția unei mingi de joc.

Din cauză că — spre deosebire de natură, în general — natura societății umane a fost ținută

în umbră, ne aflăm acum, după cum ne asigură oamenii de știință în cauză, în pragul distrugerii totale a planetei care de abia apucase să fie făcută locuibilă.

Sper să nu vă mirați auzind din gura mea că problema descriptibilității lumii este o problemă socială. Ani de zile am susținut acest lucru, iar acum trăiesc într-un stat, în care se depun eforturi uriașe pentru transformarea societății. Puteți să condamnați mijloacele și căile alese, — sper, dealtfel, că le cunoașteți cu adevărat și nu numai din gazete — puteți să nu acceptați acest ideal deosebit al unei lumi noi — sper că-l cunoașteți și pe acesta — dar nu cred că vă îndoiiți de faptul că în statul în care trăiesc se lucrează la modificarea lumii, a conviețuirii dintre oameni. Și poate că veți fi de acord cu mine și în faptul că lumea de astăzi necesită o schimbare.

În încheierea acestui mic referat pe care vă rog să-l considerați o contribuție amicală la discuția dumneavoastră, va fi suficient, poate, să-mi spun în orice caz părerea, că lumea de astăzi poate fi redată și de către teatru, dar numai dacă este concepută ca fiind transformabilă.

— 1955 —

LOCUL TEATRULUI

.....

Este un privilegiu al artelor să poată participa la formarea conștiinței națiunii. În cazul marilor transformări de natură socială, oamenii nu se pătrund de noua conștiință concomitent și în mod egal, și nici instantaneu și în toate păturile sociale. Vechiul mai continuă să-și producă efectul vreme îndelungată și

noul se instalează treptat, în luptă cu vechiul. O parte progresistă, relativ restrânsă, a poporului creează noile planuri și instituții, și mase de oameni se adaptează, cu pași șovăielnici, scrișnind din dinți, în frîiele propriilor lor prejudecăți. Noile stațiuni de mașini și tractoare, așezările de pe domeniile expropriate ale moșierilor, întreprinderile de stat, birourile, lucrînd la îndeplinirea unor sarcini noi și cu metode noi, sînt populate la început cu oameni cu un grad variat de element progresist. Feluritele dezbateri cu caracter filozofic, politic, psihologic și estetic pe care le vezi organizate de către artiștii din teatru, cantitatea de efort pe care o vezi depunîndu-se, pot genera impresia că arta aceasta nu ar fi suficient de detașată. Seninătatea artei însă nu provine dintr-o aversiune față de muncă. Toate eforturile se fac din marea dorință și plăcere de a mijloci, pe calea frumosului, idei și inițiative bune.

...Forma unei opere de artă nu reprezintă nimic altceva decît perfecta organizare a conținutului ei, valoarea ei depinzînd așadar, de acesta.

FORMALISM ȘI MODELARE

Lupta atît de necesară împotriva formalismului, adică împotriva răstălmăcirii realității în numele „formei” și împotriva analizei impulsurilor realizate în opere de artă în funcție de dezirabilitatea socială, coboară adesea, la imprudenți, pînă la nivelul unei lupte doar împotriva modelării, fără de care arta nu este artă. În artă, știința și fantezia nu reprezintă contradicții antagonice. Dealtfel, există multe drumuri spre Atena. Și pentru ca ceea ce este just din punct de vedere politic să devină model uman de comportare, este nevoie de artă.

O situație : se petrece o răsturnare socială. În procesul istoric, clasa cea nouă ia în stăpânire teatrul și deschide lupta împotriva formalismului.

Întâlnește la un moment dat în teatru o dominare suspectă a conținutului social de către anumite forme, datorită cărora imaginile realității, cerute de ea teatrului sînt deformate, iar impulsurile sociale pe care trebuie să le imprime teatrul sînt îndreptate într-o direcție eronată. Aceasta, firește, nu înseamnă că este împotriva modelării sau a bogăției de forme și nici măcar că este pentru conținuturi exclusiv politice actuale, ci este doar *împotriva* acelor forme care deformează realitatea și *pentru* impulsurile care promovează socialismul.

În epocile de înflorire a teatrului nu există o contradicție între formă și conținut. Acesta apare, de obicei, în perioadele de decădere, cînd anumite efecte formale acoperă caracterul depășit al conținutului și lipsa de corectitudine a imaginilor realității.

În prima fază a unei epoci de ascensiune socială se întîmplă ca publicului să-i fie azvîrlit în față un material faptic nemodelat, sau prevăzut în chip artificial cu tendințe, care s-ar fi născut organic numai printr-o ordonare a materialului faptic. În aceeași fază se petrece adesea o neglijare a formei. (În timp ce despre piesa „*Intendentul*” de Lenz, și chiar despre „*Hoții*” de Schiller se poate spune că sînt relativ modelate, despre „*Woyzeck*” de Büchner nu se poate spune cîtuși de puțin același lucru, deși este asemănătoare, ca structură, cu celelalte două lucrări. La fel, nici despre Faust de Goethe ; în schimb despre „*Götz*” da.)

Așadar, lupta împotriva formalismului trebuie să se îndrepte atît contra unei dominații a formei (așa cum s-a arătat mai sus), cît și împotriva lichidării sale.

CITEVA CUVINTE LA DEZBATEREA CU PRIVIRE LA FORMALISM

Autorii dramatici burghezi din ultimele decenii, în măsura în care au fost animați în general de ambiție, au ținut cont de dorința sănătoasă a publicului de a i se oferi ceva nou și au introdus anumite modificări formale în dramaturgie și în maniera de joc. Au încercat, cu mai mult sau mai puțin talent, dar întotdeauna aprig, să salveze temele burgheze, „soluțiile” burgheze ale problemelor sociale și, în general, funcția socială burgheză a teatrului, inventînd noi efecte formale. Dorința de nou a publicului a fost însă (și este) cu mult mai adîncă și nu poate fi satisfăcută prin înnoiri formale, mai ales în cazul acelei părți din public care suferă sub orînduirea socială burgheză, sub capitalism, în rîndul căreia se numără, nu prea conștient mulți intelectuali și mici burghezi. Această pătură simte dorința unei prefaceri elementare, profunde a orînduirii sociale, în care intră și transformarea fundamentală a artei. Noi, socialiștii, respingem înnoirile pur formale din dramaturgia burgheză și le combatem, pentru că nu slujesc decît la păstrarea funcției burgheze a artei și la împiedicarea redării realiste a conviețuirii dintre oameni, care ar putea conferi cunoștințe și impulsuri favorabile socialismului. Unii au înțeles această luptă atît de greșit, încît au crezut că ar fi vorba de o combatere a formelor noi — ca și cum păstrarea cu orice preț a vechilor forme pentru teme și sarcini noi n-ar fi tot formalism !

Este vorba, absolut dimpotrivă, de a se realiza o înnoire *profundă* a teatrului, cu un conținut nou, o funcție socială nouă și cu forme noi, care să fie formele acestui conținut și ale acestei funcții. La aprecierea noilor opere contează să se cerceteze dacă ele redau just realitatea și dacă redarea se face dintr-un unghi de vedere socialist. Realismul socialist nu este o chestiune de stil.

„NOTA PERSONALĂ“

În activitatea celor mai mulți dintre pictorii și scenografi din zilele noastre se face remarcată starea de încercare, plină de nesiguranță, de a „salva“ forme ale picturii moderne occidentale, înglobându-le în realismul socialist. Indiferent dacă este vorba de diversele perioade ale lui Picasso, de „lasso-ul din linii“ al lui Cocteau, cu care, după spusele sale, prinde viața, sau de acuarela lui Dunoyer de Segonzac, ca să cităm doar câteva exemple. (Calea comodă, de a alege cea mai ieftină manifestare a formalismului, naturalismul, este aici indiscutabilă.) S-a dovedit că prin căutările acestea îndoielnice se ajunge într-o închisoare, din care este greu de ieșit. Eforturile de evadare sînt confundate în mod eronat cu „lupta pentru expresie“. Fiecare depune cel mai mare efort pentru a-și descoperi o „scriere proprie“, o „notă personală“, care să aibă trecere pe piață. Fiecare artist vrea să se deosebească de ceilalți, și anume de la prima privire, așa cum un automobil „Auburn“ se distinge de celelalte mașini printr-o caroserie a motorului foarte alungită.

Goana după o „notă personală“ care să aibă trecere pe piață poate fi explicabilă în țări capitaliste, unde nu contează decît succesul de pe piață. Dar într-un stat al muncitorilor și țăranilor este cu totul inexplicabil un asemenea mercantilism. Aici artistul lucrează pentru oamenii muncii, pentru popor, și nu pentru a avea succes pe piață. El trebuie să răspundă problemelor formulate clar ale muncitorului și țăranului, să fie un purtător de cuvînt al poporului său, care așteaptă ca el să modeleze limbajul ideologiei poporului său. Încercările în legătură cu dependența de formele picturii moderne occidentale — oricît de fascinante ar fi aceste forme — nu duc prea departe în această privință.

.

PIESE CONTEMPORANE

1.

Împletite în noile conflicte, declanșate de politică și de economie, continuă să apară și vechile conflicte, fără a căror luare în considerare prezentarea noilor conflicte pare adesea lipsită de vlagă și schematică.

2.

Vechiul și noul nu împart pur și simplu oamenii în două grămezi — oameni de tip vechi și oameni de tip nou, ci noul luptă cu vechiul chiar înăuntrul fiecărui om.

.

DESPRE REALISMUL SOCIALIST

.

1.

Artă realistă este o artă combativă. Ea combate concepțiile false despre realitate și tendințele care se opun intereselor reale ale omenirii. Ea creează posibilitatea formării unor concepții juste și întărește impulsurile productive.

2.

Artiștii realiști accentuează senzorialul, „pămîntescul“, tipicul în cea mai largă accepțiune a sa (ceea ce prezintă importanță din punct de vedere istoric).

3.

Artiștii realiști accentuează momentul *devenirii* și al *perimării*. În toate operele lor, ei gîndesc istoric.

4.

Artiștii realiști înfățișează *contradicțiile* din oameni și din relațiile dintre ei și arată condițiile în care se dezvoltă ele.

5.

Artiștii realiști sînt preocupați de *transformările* care se petrec în oameni și în raporturile dintre ei, de cele continue și de cele în salturi, în care se permută cele continue.

6.

Artiștii realiști prezintă forța ideilor și baza materială a acestora.

7.

Artiștii realiști-socialiști sînt umani, adică iubitori de oameni, și înfățișează în așa fel raporturile dintre oameni încît impulsurile socialiste să se întărească. Ele se întăresc ca urmare a unor convingeri practicabile în dinamica socială și a faptului că ele — impulsurile — devin plăceri.

8.

Artiștii realiști-socialiști adoptă o atitudine realistă nu numai față de tematica lor, ci și față de publicul lor.

9.

Artiștii realiști-socialiști țin cont de gradul de cultură și de apartenența de clasă a publicului lor, ca și de stadiul luptelor de clasă.

10.

Artiștii realiști-socialiști tratează realitatea din punctul de vedere al populației încadrate în muncă și al intelectualității legate de ea, care sînt pentru socialism.

Prefață

- 1 Socoteala
- 4 Scrisoare deschisă către ziarele din Augsburg
- 5 „Intrigă și iubire“
- 6 „Pygmalion“ de Bernard Shaw
- Replica la scrisoarea deschisă a personalului Teatrului
- 9 Municipal
- 13 Cu privire la estetica dramei
- 14 Despre teatrul vechi și cel nou
- 15 Mai mult sport de calitate !
- 18 Cum trebuie jucați clasicii în zilele noastre ?
- 20 Situația teatrului între anii 1917 și 1927
- Fragment din discuția dintre Brecht, Jhering, Sternberg
- 22 și Hardt, înregistrată de către Radiodifuziunea din Köln
- 23 Drama trebuie să aibă o tendință ?
- În apărarea lui Shaw împotriva propriilor sale presimțiri
- 23 sumbre
- 25 Iată un lucru care se transmite — plăcerea de a face ceva
- 27 Chemare adresată teatrelor
- 27 Unicul spectator pentru piesele mele
- 28 Utilizarea științelor în creațiile artistice
- 30 Considerații cu privire la dificultățile teatrului epic
- 31 Baza artei
- 32 Despre o nouă dramaturgie
- 40 Dialoguri despre arta actoricească
- 45 Caracterizarea în dramă
- 46 Dramaturgia dialectică
- 60 Despre literatura germană
- 62 Teatrul ca instituție sportivă

- 62 Fragmente dintr-o dramaturgie
 65 Observații pe marginea comediei „Un om = un om“
 71 Cuvînt înainte la „Un om = un om“
 73 Observații la „Opera de trei parale“
 Observații cu privire la opera „Ascensiunea și prăbușirea
 74 orașului Mahagonny“
 83 Modificarea punctului de vedere al criticii
 83 La ce lucrați?
 88 Poetul liric n-are a se teme de rațiune
 89 Despre critica poeziilor, punct cu punct
 89 Poziția critică
- 91 LA CUMPARAT DE ALAMA
- 164 POEZII DIN „LA CUMPARAT DE ALAMA“
 190 Probleme de formă ale teatrului generate de noul conținut
 195 Obiecțiuni împotriva folosirii de modele
 Libertatea de mișcare în artă este oare frînată prin utili-
 195 zarea unui model?
 201 Greșeli care apar la folosirea de modele
 202 Cu privire la „Urfaust“ de Goethe
- 205 MICUL ORGANON PENTRU TEATRU
 205 Micul Organon pentru teatru
 246 Completări la „Micul Organon“
 253 În apărarea „Micului Organon“
- 254 Notițe despre dialectica în teatru
 258 Teatrul epic și teatrul dialectic
 260 Lumea contemporană poate fi oare redată de către teatru?
 262 Locul teatrului
 263 Formalism și modelare
 264 Formalism — realism
 265 Cîteva cuvinte la dezbaterea cu privire la formalism
 266 „Nota personală“
 267 Piese contemporane
 267 Despre realismul socialist

Lector: N. HOCHSCHEIDT
Tehnoredactor: ELENA BABY

*Tiraj 3830 ex. broșate. Bun de tipar 20.05.1977.
Coli tipar 18,5.*



Tiparul executat sub comanda
nr. 1047 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

va apărea

**aldous
huxley**

Lei 12

șirestul
e tăcere

editura univers